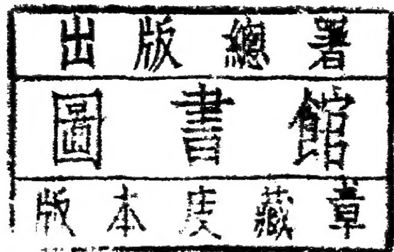
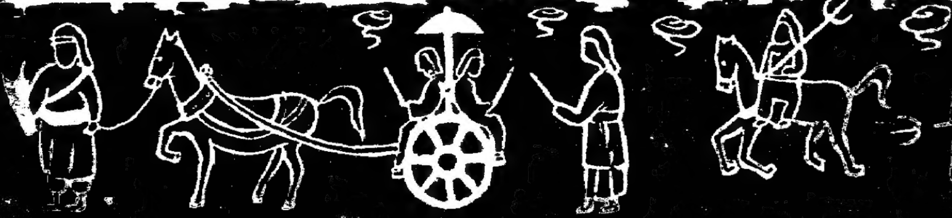






朱自清著

名山書局印行



語文零拾

朱自清著



名山書局印行

序

這本小書收集的可以說都是一些書評和譯稿。我是研究文學的，這些文字討論的都是文學與語言，尤其是中國文學與中國語言。我在大學裏教授中國文學批評和陶淵明詩。這些書評可以見出我的意見，夠不夠「心得」我不敢說，但總是自己的一些意見。因為研究批評和詩，我就注意到語言文字的達意和表情的作用。這裏說達意「和」表情，因為照現代的看法，達意和表情可以分為兩種作用，不該混為一談。我們說達意，指的是字面或話面；說表情，指的是字裏行間或話裏有話。書評中論「歷史在戰鬥中」，論「生活的方法」，論「修辭學的比興觀」，譯文中論調整語調，都是取的這個角度，這個分析語義的角度。

中國語達意表情的方式在變化中，新的國語在創造中。這種變化的趨勢，這種創造的歷程，可以概括的稱為「歐化」或「現代化」。新的語言這篇論文和中國文學用語這篇譯文，都是討論這問題的。新的語言曾引起呂叔湘先生的長篇討論；承他指正的地方，這裏已經改過了。討論歐化，自然不能忽略中國語言的特性；王了一先生的現代中國語法最能表見這些特性，我的序文是他全書提要的說明。日本語雖然跟我們的不同系，但他們借用漢字甚多，和我們的關係相當密切，他們語言的發



展，足以供我們參考的地方不少；即如歐化問題，他們就差不多跟我們一樣。所以這裏也收了幾篇讀書筆記。

譯文中回到大的氣派，可以看出時代的動向；不但是一國的動向，恐怕是全世界的動向罷？這裏所主張的，也可以說是為人生的文學。將這篇譯文和短長書裏所敍的我們文壇的現勢對照起來，也許很有趣味。靈魂工程師是蘇聯文壇的報道，雖然簡單，卻能得要領，說的也是為人生而文學。原作者的態度似乎够客觀的。

書中譯稿都用原來的題目。書評、書序、筆記等，卻都另擬了新的題目，而將原作的名稱附列在題下。這樣可以指出討論的中心和我的意旨所在，比較醒目。至於跟譯文的題式一致，倒還在其次。這本小書由於錢寶甫先生的好意而集成，並由他交給名山書局印出，這裏謹向他致謝。

朱自清，三十五年七月，成都。

語文零拾目錄



陶詩的深度

評古直陶靖節詩箋定本（層冰堂五種之三）

註陶詩的南宋湯漢是第一人。他因爲述酒詩「直吐忠憤」而「亂以瘦詩，千載之下，讀者不省爲何語，」故加箋釋。「及他篇有可發明者，亦併著之」（一）所以述酒之外，註的極爲簡略。後來有李公煥的箋註，比較詳些；但不止箋註，還採錄評語，這個本子通行甚久，直到淸代陶澍的靖節先生集止，各家註陶，都跳不出李公煥的圈子。陶澍的靖節先生年譜攷異，却是他自力的工作。歷來註家大約總以爲陶詩除述酒等二三首外（二），文字都平易可解，用不着再費力去作註；一面趣味便移到字句的批評上去，所以收了不少評語。評語不是沒有用，但夾雜在註裏，實在有傷體例；仇兆鰲杜詩詳註爲人詬病，也在此。註以詳密爲貴，密就是密切，切合的意思。從前爲詩文集作註，多只重在擧出處，所謂「事」；但用「事」的目的，所謂「義」，也當同樣看重。只重「事」，便只知找最初的出處，不管與當句當篇切合與否；兼重「義」，才知道要找那些切合的。有些人看詩文，反對找出處；特別像陶詩，似乎那樣平易，

註一：以上引語均見湯序註。

註二：蠟日詩及雜詩第十二都極難解。

給找了出處倒損了它的天然。鍾嶸也曾從作者方面說過這樣的話；但在作者方面也許可以這麼說，從讀者的了解或欣賞方面說，找出作品字句篇章的來歷，卻一面教人覺得作品意味豐富些，一面也教人可以看出那些才是作者的獨創。固然所能找到的來歷，即使切合，也還未必是作者有意引用；但一個人讀書受用，有時候卻便在無意的浸淫裏。作者引用前人，自己儘可不覺得；可是讀者得給搜尋出來，才能有充分的領會。古先生陶靖節詩箋定本用昔人註經的方法註陶，用力極勤；讀了他的書才覺得陶詩並不如一般人所想的那麼平易，平易裏有的是「多義。」但「多義」當以切合為準，古先生書卻也未必全能如此，詳見下。

從古箋定本引書切合的各條看，陶詩用事，莊子最多，共四十九次，論語第二，共三十七次，列子第三，共二十一次。曾用吳瞻泰陶詩彙註及陶澍註本比看，本書所引為兩家所無者，共莊子三十八條，列子十九條，至於引論語處兩家全未註出，當時大約因為這是人人必讀書，所以從略。這裏可以看出古先生爬羅剔抉的工夫；而列子書向不及莊子煊赫，陶詩引列子竟有這麼多條，尤為意料所不及。沈德潛說：『晉人詩曠達者徵引老莊，繁縟者徵引班楊，而陶公專用論語。漢人以下，宋人以前，可推聖門弟子者淵明也。』㊂照本書所引，單是莊子便已比論語多；再算上列子，兩共七十次，超過論語一倍有餘。

註三 古詩源九。

那麼，沈氏的話便有問題了。歷代論陶，大約六朝到北宋，多以為「隱逸詩人之宗」，南宋以後，他的「忠憤」的人格才擴大了。本來宋書本傳已說他「恥復屈身異代」等等。㊃經了眞德秀諸人重為品題。㊄加上湯漢的註本，淵明的二元的人格才確立了。但是淵明的思想究竟受道家影響多，還是受儒家影響多，似乎還值得討論。沈德潛以多引論語為言，考淵明引用論語諸處，除了字句的胎襲，不外「游好在六經」「憂道不憂貧」兩個意思。㊅這裏六經自是儒家典籍，固窮也是儒家精神，只是「道」是什麼呢？淵明兩次說「道喪向千載」。㊆但如何才叫做「道喪，」我們可以看飲酒詩第二十云：「羲農去我久，舉世少復眞。汲汲魯中叟，彌縫使其淳。」「眞」與「淳」都不見於論語。㊇什麼叫「眞」呢？我們可以看莊子漁父篇云：

> 眞者所以受於天也，自然不可易也。故聖人法天貴眞，不拘於俗。

註四：拙著陶淵明年譜中之問題中有辯，見清華學報九卷二期。

註五：參看眞德秀跋黃瀛甫擬陶詩，見文集三十六。

註六：飲酒詩第十六及癸卯始春懷古田舍詩第二。

註七：示周掾祖謝及飲酒詩第三。

註八：據日本森本角藏四書索引。

「眞」就是自然。『淳』呢？老子五十八章，『其政悶悶，其民淳淳，』王弼註云：

言善治政者無形無名無事無政可舉悶悶然卒至於大治故曰「其政悶悶」也其民無所爭競寬大淳淳故曰「其民淳淳」也。

陶勸農詩云：『悠悠上古，厥初生民，傲然自足，抱朴含眞。』感士不遇賦云：『……抱朴守靜，君子之篤素。自眞風告逝，大僞斯興。……』「抱朴」也是老子的話，(九) 也就是「淳」的一面。「眞」和「淳」都是道家的觀念，而淵明却將「復眞」「還淳」的使命加在孔子身上；此所謂孔子學說的道家化，正是當時的趨勢。(十) 所以陶詩裏主要思想實在還是道家。又查愼行詩評論歸田園居詩第四云：『先生精於釋理，但不入社耳。』此指『人生似幻化，終當歸空無』二語。但本書引列子淮南子解「幻化」「歸空無」甚確。陶詩裏實在也看不出佛教影響。

陶詩裏可以確指爲「忠憤」之作者，大約只有述酒詩和擬古詩第九。述酒詩「痩詞」太多，古先生所箋可以說十得六七，但還有不盡可信的地方，——此湯註自然詳密得遠了。擬古詩第九怕只是泛說，本書以爲「追痛司馬休之之敗，」「却未免穿鑿。至於擬古詩第三第七，雜詩第九第十一，讀山

註九：十九章，「見素抱樸，少私寡欲。」

註十：馮友蘭中國哲學史下册六〇二至六〇四面。

海經詩第九本書也都以史事比附，文外懸談，毫不切合，難以起信。大約以「忠憤」論陶的述酒詩外，總以詠荊軻，詠三良及擬古詩，雜詩助成其說。湯漢說：『三良與主同死，荊軻爲主報仇，皆託古以自見。』（十）其實「三良」與「荊軻」都是詩人的熟題目，曹植有三良詩，王粲詠史詩也詠「三良」，阮瑀有詠史詩二首，詠「三良」及荊軻事。淵明作此二詩，不過老實詠史。未必別有深意。眞德秀湯漢又以擬古詩第八「首陽」「易水」爲說；但還只是偶爾斷章取義。劉履作選詩補註乃云：『凡靖節退休後所作之詩，類多悼國傷時託諷之詞。然不欲顯斥，故以「擬古」「雜詩」等目名其題』二十一篇詩就全變成「忠憤」之作了。到了古先生，更以史事枝節傅會，所謂變本加厲。固然這也有所本，詩毛傳鄭箋可以說便是如此；但毛鄭所引史實大部份豈不也是不切合的！以上這些詩，連述酒在內，歷來並不認爲淵明的好詩。朱熹雖評詠荊軻詩「豪放，」但他總論陶詩，只說：『平淡出於自然，』他所重的還是「蕭散冲澹之趣，」（十一）便是那些田園詩裏所表現的。田園詩才是淵明的獨創；他到底還是「隱逸詩人之宗，」鍾嶸的評語沒有錯。朱熹又說：『陶欲有爲而不能者也，』這却有些對的。雜詩第五云：『憶我少壯時，無樂自欣豫。猛志逸四海，騫翮思遠翥。』飲酒詩第十六及榮木詩也以「無成」「無聞」爲恨。但這似乎只是少壯時偶有的空想，他究竟是「少無適俗韻，性本愛丘山」的人。

註十一：參看朱子語類卷百四十。

鍾嶸說陶詩「源出於應璩，又協左思風力。」應璩詩存者太少，無可參證。游國恩先生曾經想在陶詩字句裏找出左思的影響(十二) 他所找出的共有七聯，其中招隱詩，「杖策招隱士，荒塗橫古今，」確可定爲和劉柴桑詩「山澤久見招」「荒塗無歸人」二語所本，「聊欲投吾簪」確可定爲和郭主簿詩第一「聊用忘華簪」所本。本書所舉却還有詠史詩「寂寂楊子宅」飲酒，「寂寂無行迹」「寥寥空宇中」（癸卯歲十二月中作，）「蕭索空宇中，」「遺烈光篇籍」（仝上，「歷覽千載書，時時見遺烈」）及雜詩「高志局四海」（雜詩「猛志逸四海」）四句。不過從本書裏看，左思的影響並不頂大；陶詩意境及字句脫胎於古詩十九首的共十五處，字句脫胎於嵇康詩賦的八處，脫胎於阮籍詠懷詩的共九處。那麼，詩品的話就未免不賅不備了。但就全詩而論，胎襲前人的地方究竟不多；他用散文化的筆調，却能不像「道德論」而合乎自然，才是特長。這與他的哲學一致。像「結廬在人境，而無車馬喧，」「人生歸有道，衣食固其端。孰是都不營，而以求自安。」(十三) 都是從前詩裏不曾有過的句法；雖然他是並不講什麼句法的。

本書頗多勝解。如命子詩「既見其生，實欲其可」的「可」字，註家多忽略過去，本書却證明「

註十二：述學社國學月報彙刊第一集一五九，一四〇面。

註十三：庚戌歲九月中於西田穫早稻詩。

題目人以「可」字，乃晉人之常』(十四) 和劉柴桑詩，題下引隋書經籍志註，『梁有「晉」柴桑令劉遺民集五卷。錄一卷。』證「劉柴桑」即「劉遺民。」此事向來只據李公煥註，得此確證，可爲定論。又「弱女雖非男，慰情良勝無，」或以爲比酒之醨薄，或以爲賦，都無證據。本書解爲比，引魏書徐邈傳及世說，以見「魏晉人每好爲酒品目，靖節亦復爾爾。(十五) 還舊居詩「常恐大化盡，氣力不及衰，」次句向無人能解；本書引禮記王制「五十始衰，」及檀弓鄭注，才知「常恐……不及衰，」即常恐活不到五十歲之意。(十六) 飲酒詩第十六「孟公不在茲，終以翳吾情，」舊注都以「孟公」爲投轄的陳遵，實與本詩不切；本書據詩中境地定爲劉龔，確當不易(十七)。又第十八前以楊子雲自比，後復以柳下惠自比。這二人間的關係，向來無人能說；本書却引法言及他書證明『子雲以柳下惠自比，故靖節以柳下惠比之。』(十八) 又如雜詩第六起四句云：『昔聞長老言，掩耳每不喜；奈何五十年，忽已親此事！』諸家

註十四：卷一，十四葉。
註十五：卷二，十二葉。
註十六：卷三，五葉六葉。
註十七：卷三，十二葉。
註十八：卷三，十三葉。

註都不知「此事」是何事。本書引陸機嘆逝賦序「昔每聞長老追計平生同時親故，或凋落已盡，或僅有存者……」(十九)，乃知指的是親故凋零。

但書中也不免有疏漏的地方。如停雲詩「豈無他人，」本書引詩唐風杕杜(二十)，實不如引鄭風褰裳切合些。命子詩「寄迹風雲，冥茲慍喜」下句本書引莊子爲解，不如引論語公冶長「令尹子文三仕爲令尹，無喜色；三已之，無慍色。」歸田園居詩第二「常恐霜霰至，零落同草莽，」上句無註，似可引詩小雅頍弁「如彼雨雪，先集維霰，」及楚辭九辯「霜露慘悽而交下兮，心尙幸其弗濟。霰雪雰糅其增加兮，乃知遭命之將至。」這兩句詩是所謂賦而比的。怨詩楚調示龐主簿鄧治中末云：「慷慨獨悲歌，鍾期信爲賢，」「鍾期」明指龐鄧，意謂只有你們懂得我。不必引古詩爲解。答龐參軍詩序，「楊公所歎，豈惟常悲；」李公煥註，「楊公，楊朱也。」本書引淮南子楊子哭岐路故事，但未申共「義。」按文選有晉孫楚征西官屬送於陟陽候作詩，起四句云：「晨風飄岐路，零雨被秋草。傾城遠追送，餞我千里道；」這裏的「岐路」只是各自東西的岐路，而不是那「可以南可以北」的了。可見這時候「岐路」一詞，已有了新的引申義；淵明所用便是這個新義。「楊公所嘆」只是「岐路」的代語，「嘆」

註十九：卷四，六葉。

註二十：原作，「小雅」誤。

字的意思是不着重的。和郭主簿詩第一末云：「遙遙望白雲，懷古一何深。」本書解云：「遙遙望白雲」即「富貴非吾願，帝鄉不可期」也（二一）。這原是何焯的話，富貴二語見歸去來辭。但懷古與白雲或帝鄉究竟怎樣關聯呢？按莊子天地篇，「華封人謂堯曰：「夫聖人鶉居而鷇飲，鳥行而無章。天下有道，與物皆昌。千歲厭世，去而上仙。乘彼白雲，至於帝鄉。三患莫至，身無常殃，則何辱之有！」懷古也許懷的是這種乘白雲至帝鄉的古聖人。又第二末云：「檢素不獲展，厭厭竟良月。」本書所解甚曲。「檢素」即簡素，就是書信；「檢素不獲展」就是接不着你的信。飲酒詩第十三「規規一何愚」，引莊子秋水「適適然驚，規規然自失也，」不切，不如引下文「子乃規規然而求之以察，索之以辯。」止酒詩每句藏一「止」字，當係俳諧體。以前及當時諸作，雖無可供參考，但宋以後此等詩體大盛，建除、數名、縣名、姓名、藥名、卦名之類，不一而足，必有所受之。逆推而上，此體當早已存在，但現存的只止酒一首，便覺得莫名其妙了。本書引莊子「惟止能止衆止」頗切；但此體源流未說及。

古先生有陶靖節詩箋，於民國十五年印行，已經很詳盡。丁福保先生陶淵明詩註引用極多。定本又加了好些材料，刪改處也有；雖然所刪的有時並不應刪，就如停雲詩「搔首延佇」一句，原引詩經靜女「愛而不見，搔首踟躕」和阮籍詠懷「感時興思，企首延佇」，定本卻將阮籍詩一條刪去了。我

註二十一：卷二，十三葉。

們知道陶淵明常用阮詩，他那句話兼用靜女及詠懷或從靜女及詠懷脫胎，是很可能的；古先生這條註實在很切合。定本所改却有好的，如飲酒詩第十八的註便是（詳上文。）詩箋中四言詩註未用十分力，定本這一卷裏却幾乎加了篇幅一半。

甚麼是宋詩的精華

——評石遺老人（陳衍）評點宋詩精華錄（商務印書館出版）

本書倣嚴羽高棅的辦法，分宋詩為初盛中晚四期，每期的詩為一卷。第一卷選詩三十九家，一百十七首，其中近體九十六首。第二卷選詩十八家，二百三十九首，其中近體一百六十四首。第三卷選詩三十三家，二百十二首，其中近體一百八十六首。第四卷選詩四十家，一百二十二首，其中近體一百零二首。全書共選詩一百二十九家，六百九十首，其中近體五百四十八首，佔百分之七十九強，可見本書重心所在。自序云：

> 如近賢之祧唐宗宋，祈嚮徐仲車薛浪語諸家，在八音率多土木，甚且有土木而無絲竹金革，焉得命為「律和聲」「八音克諧」哉！故本鄙見以錄宋詩，竊謂宋詩精華乃在此而不在彼也。

開宗明義，便以近體為主。所謂『宋詩精華在此而不在彼』，可以就音律而言，也可以就宋詩全體而言。照前說，老人的意見似乎和傅玉露相近；傅氏為張景星等宋詩百一鈔（宋詩別裁）作序，有云：『宮商協暢，何貴乎腐木濕鼓！』不過傅氏就宋詩論宋詩，老人卻要矯近賢之弊，用意各不相同罷了。照後一說，便有可商榷處。從前翁方綱選宋人七律，以為宋人七律登峯造極。本書所錄七絕最多，七律次

之；多選七律，也許與翁氏見解相同。多選七絕，卻是老人的創舉。他說過：

> 今人習於沈歸愚先生各別裁集之說，以爲七言絕句必如王龍標李供奉一路，方爲正宗；以老杜絕句在盛唐爲獨創一格變體也。……沈歸愚墨守明人議論故耳。（石遺室詩話，商務本卷三八葉。）

老人此說，也有所本。近人是宋湘，老人已自言之（卽在引文中，文繁從略）。再遠還有葉燮，他在原詩中說：

> 杜七絕輪囷奇矯，不可名狀，在杜集中另是一格，宋人大概學之。宋人七絕，大約學杜者十六七，學商隱者十三四。

又說：

> 宋人七絕，種族各別，然出奇入幽，不可端倪，[illegible]有軼駕唐人者。若必曰唐，曰供奉，曰龍標，以律之，則失之矣。

看了這些話，老人的多選七絕也就不足怪了。

可是若說宋詩精華專在近體，古體又怎樣呢？王士楨古詩選錄五古以選體爲主，唐代只收陳李韋柳而不收杜，似乎還是明人見解。七古卻以爲自杜以後，盡態極妍，蔚爲大國，所收直到元代的虞集吳淵穎爲止。可是所選的詩似乎偏重妥帖敷愉一種，排奡者頗少。這是宋詩鈔序所謂「近唐調」者。選宋人七古而求其「近唐調」，那麼，選也可，不選也可。但是宋人古體的長處似乎別有所在，所謂「

妥帖」「排奡，」大概得之。五七古多如此，而七古尤然。這自然從杜韓出，但五言廻旋之地太少，不及七言能盡其所長，所以七古比五古爲勝。我們可以說這些詩都在散文化，或說「以文爲詩。」不過詩的意義，似乎不該一成不變，當跟着作品的變化而漸漸擴展。「溫柔敦厚」固是詩，「沈着痛快」也是詩。宋詩鈔似乎只選後一種，致爲翁方綱所詆。他在石洲詩話中說宋詩鈔所選古詩實足見宋詩眞面目，雖然不免有粗獷的。石遺老人論古詩，重在結想「高妙」（詩話十二葉）。本書所選，側重在立意新妙，合於所論。但工於形容，工於用事，工於組織，都是宋人古體詩長處，似乎也難抹煞不論。宋人近體自「江西派」以來，有意講求句律，也許較古體精進些；可是古體也能發揮光大，自闢門戶，若以精華專歸近體，似乎不是公平的議論。我想老人論古詩語，原依白石詩說立言，並非盱衡全局。至於選錄宋詩，原是偏主近體之音律諧暢者，以矯時賢之弊；古體篇幅太繁，若面面顧到，怕將成爲龐然巨帙，所以只從結想「高妙」者着手。序中「精華」云云，想是只就近體說，一時興到，未及深思，便成歧義了。

本書分期，頗爲妥帖自然。向來論宋詩的，已經約略有此界畫，老人不過水到渠成，代爲拈出罷了。至於選錄標準，可於評點及圈點中見出。本書評點扼要，於標示宗旨和指導初學，都甚方便。大抵首重吐屬大方。此事關係修養，不盡在詩功深淺上。如評錢惟演對竹思鶴云：『有身分，是第一流人語。』（一、一）陳與義次韻樂文卿北園云：『五六濡染大筆，百讀不厭。』（三、一）蘇軾和子由踏青云：『不

甚高妙景物名大家能寫得恰如分際，小名家則非雅事不肯落筆矣。』（二二〇）這都說的是胸襟廣闊，能見其大。又評黃魯直宿舊彭澤懷陶令云：『古人命名，未嘗非用意有在。但專就名字上着筆，終近小巧。』（二二三）題竹石牧牛云：『用太白獨漉篇調甚妙，但須少加以理耳。』（二二六）按此處語太簡略，其詳見詩話十七（一葉），以為如詩語『何其厚於竹而薄於石』，未免巧而傷理了。又評陳詩道妾薄命云：『二詩比擬，終嫌不倫。』（二二九）放歌行第一首云：『終嫌炫玉。』（二三〇）所謂「不倫」，當是說得太親暱，失了身分之意。又評樂雷發送丁少卿自桂帥移鎮西蜀云：『如用「瑞露」等字，終嫌小方。』又評文同此君庵云：『諺所謂「巧言不如直道」，這是墨守明人議論的所不敢說的。老人不甚喜歡禪語。評饒節云：「詩多禪語，非淺嘗者比，然茲所不錄。』（三八）又評蘇軾百步洪云：『坡公喜以禪語作達，數見無味。此詩就眼前篙眼指點出，眞非鈍根人所及矣。』（二一四）老人能夠領略非淺嘗的禪語而不喜東坡以禪語作達，大約也是覺得他太以此自炫了。至於不選饒節禪語之作，或因禪太多而詩太少之故。不過禪學影響於詩甚大，有人說黃山谷的新境界全是禪學本領。這層似尚值得詳論。大方不但指思想，也指才力。書中評嚴羽云：『滄浪有詩話，論詩甚高，以禪為喻。而所造不過如此。專宗王孟者，囿於思想，短於才力也。』（四六）老人論詩，所以不主一格。他說過：『知同體之善，忘異量之美，皆未嘗出此。』（詩話十二一葉）評秦觀春日五首之一云：『遺山譏「

有情』二語爲「女郎詩」。詩者，勞人思婦公共之言，豈能有雅頌而無國風，絕不許女郎作詩耶？』（二、三三）

大方而外，眞摯與興趣也是本書選錄的標準。評蘇舜卿哭曼卿云：『歸來句是實在沈痛語。』（一、一一）評梅堯臣悼亡之三云：『情之所鍾，不免質言，雖過當，無傷也。』（一、一三）殤小女稱稱之二云：『末十字苦情寫得出。』（一、一六）評黃魯直次韻吳宣義三徑懷友云：『末四句沈痛。』（二、二四）次韻文潛云：『沈痛語一二敵人千百。』（二、二八）評陳師道妾薄命之一云：『沈痛語，可以長接顧長康之於桓宣武。』（二、二九）評陸游沈氏小園等作云：『古今斷腸之作，無如此前後三首者。』（三、二八）這都是眞摯之作。語不眞摯而入選者也有，那必是別有可取處。評王安石寄闕下諸父兄兼示平甫兄弟云：『雖非由衷之言，而說來故自動聽。』（二、四）黃魯直次韻子瞻武昌西山云：『併子瞻於次山，付諸一概，此時境地同也。』（二、二五）評尤袤送吳待制守襄陽云：『酬應之作，然三四六語有分寸。』（三、一三）都可見。評黃魯直題伯時畫嚴子陵釣灘云：『此興到語耳。』（二、二五）病起荆江亭卽事十首之一云：『興會之作。』（二、二六）老人並不特別看重佇興之作，詩話三有評說（四葉），所以此二詩評語也只輕描淡寫出之。但於蔡襄歐陽修蘇軾陸游夢中四詩（一、六；一、九；二、一一；三、二七）卻極端推重，以爲「如有神助，」甚至說『四詩之高妙爲四君生平所未曾有。

』（三、二七）歐作確奇，而一句一意，沒有多少組織的工夫。陸作貼切便利，「自然」可喜。蘇作可稱「興會」。蔡作句奇意不奇。老人推許似乎太過了些。這和他論王安石詩，以「柳葉鳴蜩暗綠」二首壓卷（二、六，）同是難解。又評穆修賁侯園云：『善戲謔兮，不爲虐兮。』（一、八）孔武仲瓜步阻風云：『第二句甚趣。』（二、三七）楊萬里題鍾家村石崖云：『末七字使人失笑。』（三、二一）詩雜詼諧，杜甫晚年作品實開風氣（胡適之先生白話文學史說。）宋人頗會學他。老人也賞識這一種的。

自來論詩文，都重模擬。死的模擬，所謂畫死人坐像，不足重；重在能變化，能以故爲新，所謂脫胎換骨的便是。本書評語往往指出詩句藍本其被而不斷者都是能變化的。這種評語不但有助於詩的多義，兼能指點初學的人。有時也指出死模擬的句子，告訴人不可學。評陳師道贈歐陽叔弼云：『末二句學杜而得其皮者，切不可學。』（三、三〇—三一）但評陳與義再登岳陽樓感賦云：『五六學杜而得其骨者。』（三、二）得皮是死，得骨便活了。避熟就生也是活法，也是變。評蘇舜卿中秋夜吳江亭上對月懷前宰張子野及寄君謨蔡大云：『望月懷人語數見不鮮矣，此作頗能避熟就生。』（一、一一）變化其實也是創新；純粹的創新是可遇而不可求的。評王安石壬辰寒食云，『起十字無窮生請新。』（二、四）蘇軾題西林壁云：『此詩有新思想，似未經人道過。』（二、一三）楊萬里池口移舟入江再泊十里頭潘家灣阻風不止云：『寫逆風全就江水西流著想，驚人語乃未經人道矣。』（三、一九—二〇）

誠齋詩中新境較多，但時流於巧；巧就不大方了。老人評徐照柳葉詞云：『新巧而已』，也不滿意於那巧味。書中於用字，造句，押韻也偶然評及。用字如陳師道和李使君九日登戲馬台云：『三四加「堪」字「更」字便不陳舊』。（二、三二）這也是變。又如文同北齋雨後云：『「占」字「尋」字下得切』。（二、三六）造句如黃魯直宿舊彭澤懷陶令云：『鑄詞有極工處』。（二、二三）唐庚張求詩云：『工於造句』。（三、一〇）押韻如樓鑰求仲抑招游山歸途遇雨云：『押「及」韻如拋磚落地，從左氏傳「師何及」句來』。（三、五）都頗精當。只有辯黃魯直醇遂得蛤蜊復索舜泉詩中「前」字韻諸語（二、二二——三），未免牽强附會。其實那「前」字與「邊」字同意，並無趁韻之嫌；『世人藉口』，未知何指，似不足辯。書中尤重章句組織。評古詩常有「辭費」之語。如梅堯臣名作范饒州坐中客語食河豚魚云：『此詩絕佳者，實只首四句，餘皆詞費。然所謂探驪得珠，其餘鱗爪之物，聽之而已』。（一、一二）組織工者曰「健」，就是「經濟的」之意。句健易，全詩健難。老人評蘇軾王維吳道子畫云：『大凡名大家詩每篇必有一二驚人名句，全篇方鎮壓得住；其鱗爪之處，亦不處處用全力也』。（二、八）這是爲名大家辯護，實在是組織不容易。近體也如此，所以古今詩話。摘句者多，錄全篇者少。石遺室詩話中論此最精云：

作近體詩，患在意不足。如七律詩八句，奈無八句之意，則宕滑搪塞，無所不至矣。但果是作手，尚張羅得來，八句

中有兩三句三四句可味，餘亦可觀耳。意有餘而後如截奔馬，如臨水送將歸，非施手段善含蓄不可。意僅足則剡谿歸櫂，故作從容，故有餘地，工於作態而已。（詩話十一葉）

書中評近體諸作，不太說及組織，實因全美的少，一一指疵，未免太煩。只有組織特別者才有說明。評鄭文寶闕題云：『案此詩首句一頓，下三句連作一氣說，體格獨創。唐人中唯太白「越王勾踐破吳歸」一首，前三句一氣連說，末句一掃而空之，此詩異曲同工，善於變化』。（一、二）陳師道春懷示隣里云：『此詩另是一種結構，似兩絕句接成一律』。（二、三二）楊萬里題沈子壽旁觀錄云：『倒戟而入作法』。（三、一九）這三首詩若不細加吟味，是會囫圇看過的。

書中選錄的詩甚有別裁，而且宋人詩話中稱道的，和有關詩家掌故的作品，大抵也都在選中。讀此書如在大街上走，常常看見熟人。評論詩家，如王安石（二、六）蘇軾（二、一六）黃魯直（二、二四）朱熹（三、一二）陸游（三、二九）劉克莊（四、一一）等人語雖簡短而能扼要，絕非興到振筆者可比。至於說詩，更是老人的長處。如說王安石元豐行（二、一），明妃曲（二、二），抉出用意，鞭辟入裏，古今人所未道及。又如黃魯直戲作林夫人欸乃歌之一（二、二三），時序先後，頗不易明，老人一語點破，便覺豁然。評語中也間有附會處，上文論押韻已舉一條。他如評王安石歌元豐云：『微有楊子幼「豆落為萁」意』。（二、四）細味原詩，卻絕無此意。與元豐行後元豐行不

同，只「南山」二字，涉想過遠，才有此評；但他自己也不深信，所以只說「微有」。不過書中如此附會處極少。評語中間論改詩。歐陽修豐樂亭小飲云：『第五句以太守而說游女醜，似未得體，當有以易之』。（一、九）原詩云「看花游女不知醜，古粧野態爭花紅」，這是詼諧語，與蘇軾於潛女貌異心同；重在游女之樸質，不在品題美醜。再說詩並非作給游女看，也不是作給州民看，乃是給朋友們看的；既非宣教，何苦以體統相繩呢？又招許主客詩五六句云：「更掃廣庭寬百畝，少容明月放清光」；評云：『「少容」若作「多容」，更佳』。明月清光何限？即「橫掃廣庭寬百畝」，豈能盡容其放開來說「少容」，是比較的多之意，意曲而趣；改「多容」就未免太「直道」了。

詩文評的發展

——評羅根澤周秦兩漢文學批評史、魏晉六朝文學批評史、隋唐文學批評史（以上中國文學批評史第一、二、三分冊商務印書館）與朱東潤中國文學批評史大綱（開明書局）

「文學批評」是一個譯名。我們稱爲「詩文評」的，與文學批評可以相當，雖然未必完全一致。我們的詩文評有它自己的發展；現在通稱爲「文學批評」，因爲這個名詞清楚些，確切些，尤其鄭重些。但論到發展，還不能抹殺那個老名字。老名字代表一個附庸的地位和一個輕蔑的聲音——「詩文評」在目錄裏只是集部的尾巴。原來詩文本身就有些人看作雕蟲小技，那麼，詩文的評更是小中之小，不足深論。一面從文心雕龍和詩品以後，批評的精力分散在選本和詩話以及文集裏，絕少系統的專書，因而也就難以快快的提高自己身分。再說有許多人以爲詩文貴在能作，評者往往不是作手，所評無非費話，至多也只是閒話。不過唐宋以來，詩文評確還在繼承從前的傳統發展着，各家文集里論文論詩之作，各家詩話，以及選本、評選本、評點本，加上詞話、曲品等，數量着實驚人。詩文評雖在附庸地位，卻能獨成一類，便因爲目錄學家不得不承認這種發展的情勢。但它究竟還在附庸地位，若沒有

「文學批評」這個新意念新名字輸入，若不是一般人已經能夠鄭重的接受這個新意念，目下是還談不到任何中國文學批評史的。

淸末我們開始有了中國文學史。「文學史」雖也是輸入的意念，但在我們的傳統中卻早就有了根苗。六朝時沈約劉勰都論到「變」，指的正是文學的史的發展，所以這些年裏文學史出的不算少，雖然只有三四本值得讀的。中國文學批評史的出現，卻得等到「五四運動」以後，人們確求種種新意念新評價的時候。這時候人們對文學取了嚴肅的態度，因而對文學批評也取了鄭重的態度，這就提高了在中國的文學批評——詩文評——的地位。二十年來我們已經有了至少五種中國文學批評史，進展算是快的，在西方，貴創作而賤批評的人也不少，他們雖有很多文學批評的著作，但文學批評史一類著作似乎還是比文學史少的多。我們這二十來年裏，文學批評史卻差不多要追上了文學史。這也許因為我們正在開始一個新的批評時代，一個從新估定一切價值的時代，要從新估定一切價值，就得認識傳統裏的種種價值，以及種種評價的標準；於是乎研究中國文學的人有些就將興趣和精力放在文學批評史上。再說我們對現代中國文學所用的評價標準，起初雖然是普遍的——其實是借用西方的——後來就漸漸參用本國的傳統的，如所謂「言志派」和「載道派」——其實不如說是「載道派」和「緣情派」。文學批評史不止可以闡明過去，幷且可以闡明現在，指引將

來的路；這也增高了它的趣味與地位。還有，所謂文學遺產問題，解決起來，不但用得着文學史，也用得着文學批評史。中國文學批評史發展得相當快，這些情形恐怕都有影響。

第一個人大規模搜集材料來寫中國文學批評史的，得推郭紹虞先生。他搜集的詩話，我曾見過目錄，那豐富恐怕還很少有人趕得上的。他寫過許多單篇的文字，分析了中國文學批評裏的一些重要的意念，啓發我們很多。可惜他那部中國文學批評史只出了上冊，又因為寫的時期比較早些，不免受到不能割愛之處，加上這種書還算在草創中，體例自然難得謹嚴些。羅先生的書，情形就不相同了。編制便漸漸勻稱了，論斷也漸漸公平了。這原也是自然之勢。羅先生這部書寫到五代為止，比郭先生寫到北宋的包括的時期短些，可是詳盡些。這原是一部書，因為戰時印刷困難，分四冊出版，但第四冊還沒有出。就已出的三冊而論，這是一部值得細心研讀的中國文學批評史。「文學批評」原是外來的意念；我們的詩文評雖與文學批評相當，卻有它自己的發展，上文已經提及。寫中國文學批評史，就難在將這兩樣比較得恰到好處，教我們能以靠了文學批評這把明鏡，照清楚詩文評的面目。詩文評裏有一部分與文學批評無干，得清算出去；這是將文學批評還給文學批評，是第一步。還得將中國還給中國，一時代還給一時代。按這方向走，才能將我們的材料跟那外來意念打成一片，才能處處抓住要領；抓住要領以後，才值得詳細探索起去。羅先生的書除緒言（第一冊）似乎稍繁以外，只翻看目

錄就教人耳目清新就是因爲他抓得住的原故他說要兼攬編年紀事本末紀傳三體之長創立一種「綜合體」。有時也不必拘泥體例如就一般的文學批評而言隋唐顯與魏晉南北朝不同，所以分爲兩期。但唐初的音律說，則傳南北朝衣鉢便附敍於南北朝的音律說後。他要做到章學誠所謂『盡其天而不益以人』的客觀態度（一冊三六至三八面）。能夠這樣才眞能將一時代還給一時代。隋唐文學批評史（三冊）開宗明義是兩章「詩的對偶及作法」上下。乍看目錄，也許覺得這種瑣屑的題目不值得耑章討論，更不值得佔去兩章那麼重要的地位；可是仔細讀下去，才知道它的重要性比「音律說」（在二冊中佔兩章）有過之無不及，著者特別提出，不厭求詳，正是他的獨見；而這也正是切實的將中國還給中國的態度。

緒言裏指出『西洋的文學批評偏於文學裁判及批評理論，中國的文學批評偏於文學理論』。『中國的批評大都是作家的反串，并沒有多少批評專家。作家的反串，當然要側重理論的建設，不側重文學作品的批評』。又說中國的『批評不是創作的裁判，而是創作的領導』（一冊一四、一五面）。他以爲這是因爲中國文化『尙用重於尙知，求好重於求眞』（一冊一六至一七面）。這裏指出的事實大體是不錯的；說是『尙用重於尙知』，也有一部分眞理。但是說作家反串地『就當然側重理論』，以及『求好重於求眞』，似乎都還可以商榷。即如曹丕曹植都是作家，前者說文人『各以

所長，相輕所短』（典論論文），後者更說『常好人譏彈其文，有不善者應時改定』（與楊德祖書），都並不側重理論。羅先生稱這些爲「鑑賞論」（二冊七八至七九面），鑑賞不就是創作的批評或裁判麼？照羅先生的意思，這正是求眞；照曹植的話看，這也明明是求好——曹丕所謂長短，也是好與不好的別名。而西方的文學裁判或作家作品的批評，一面固然是求眞，一面也還是求好。至於中國的文學理論，如載道說卻與其說是重在求好，不如說是重在求眞還貼切些。總之，在文學批評裏，理論也罷，裁判也罷，似乎都在一面求眞，同時求好。我們可以不必在兩類之間强分輕重。至於中國缺少作家作品的系統的批評，儒家尙用而不尙知，固然是一個因子，道家尙玄而不尙實，關係也許更大。原來我們的「求好」的藝術論淵源於道家，而道家不信賴語言，以爲「言不盡意」，所以崇尙「無端崖之辭」。批評到作家和作品，便不免着實，成了「小言」，有端崖之辭，或禪宗所謂死話頭。所以這種批評多少帶一點「陋」；陋就是見小不見大。中國文學批評就此沒有得着充分的發展；它所以不能成爲專業而與創作分途幷進，也由於此。至於現代西方人主張「創作必寓批評」，「批評必寓創作」，如書中所引朱光潛先生的話，卻又因爲分業太過，不免重枝節而輕根本，所以百尺竿頭，更進一步。這一步爲的矯正那偏重的情形，促進批評的更健全的發展。但那批評和創作分業的現象，還要繼續存在，因爲這是一個分業的世界。中國對作家和作品的批評，鍾嶸詩品自然是最早的一部系統的著作，

劉勰文心雕龍也系統的論到作家，這些個大家都知道。但是大家都忽略了淸代幾部書。陳祚明的古詩選，對入選作家依次批評，以辭與情爲主，很多精到的意思。四庫全書總目提要集部各條，從一方面看，也不失爲系統的文學批評，這裏紀昀的意見爲多。還有趙翼的甌北詩話分列十家，家各一卷，朱東潤先生說是「語長而意盡，爲詩畫中創格」（批評史大綱三六八面），也算得系統的著作。此外就都是零碎的材料了。羅先生提到「制藝選家的眉批總評」，以爲毫無價值」（一冊一六面，參看八面）。這種選家可稱爲評點家。評點大概創始於南宋時代，爲的是給應考的士子揣摩；這種選本一向認爲陋書，這種評點也一向認爲陋見。可是這種書漸漸擴大了範圍，也擴大了影響，有的無疑的能夠代表甚至領導一時創作的風氣，前者如宋末方回的瀛奎律髓，後者如明末鍾惺譚元春的古唐詩歸。文書批評史似乎也應該給予這種批評相當的地位，才是客觀的態度。其實選本或總集裏批評作家或作品的片段的話，是和選本或總集同時開始的。王逸的楚詞章句，該算是我們第一部總集或選本，裏面就有了駁班固論離騷的話。班氏批評屈原和離騷，王氏又批評他的批評，這已經發展到二重批評的階段了。原來我們對集部的工作，大致有兩個方向。一是箋注，是求眞；裏面也偶有批評，卻只算作箋注的一部分。楚詞章句裏論離騷，似乎屬於這一類。又如文選裏左思魏都賦張載注，論到如何描寫爲將飛之勢，如何描寫臺榭的高，比較各賦里相似的句子，指出同異，顯明優劣，那更淸楚的屬於這一

類。二是選錄，是求好；選錄旨趣大概見於序跋或總論里，有時更分別批評作家以至於作品。晉代摯虞的文章流別和李充的翰林論是開山祖師，他們已經在批評作家和作品了。選本的數量似乎遠在註本之上，但是其中文學批評的材料並不多，完整的更少，原因上文已經論及。別集里又論詩文等的書札和詩，其中也少批評到作家和作品；序跋常說到作家了，不過敷衍的批評的少，批評到作品的更是罕見。詩話文話等，倒以論作家和作品爲主，可是太零碎；摘句鑒賞，尤其瑣屑。史書文苑傳或文學傳裏有些批評作家的話，往往根據墓誌等等。墓誌等等有時也批評到作品，最顯著的例子是元稹作的杜甫的墓誌銘，推尊杜甫的排律，引起至今爭議莫決的李杜優劣論。從以上所說，可見所謂文學裁判，在中國雖然沒有得着充分的發展，卻也有着古久的淵源和廣遠的分布。這似乎是不容忽視的。

但是羅先生這部書的確能夠借了「文學批評」的意念的光，將我們的詩文評的本來面目看得更清楚了。他在魏晉六朝文學批評史裏特立專章闡述「文體類」的理論（二四至四一面）。從前寫文學史及文學批評史的人都覺得這種文體論瑣屑而淩亂，沒有給予充分的注意。可是讀了羅先生的敍述和分析，我們能以看出那種種文體論正是作品的批評。不是個別的，而是綜合的；這些理論指示人們如何創作如何鑒賞各體文字。這不但見出人們如何開始了文學的自覺，並見出六朝時那新的「淨化」的文學概念，如何形成。這是失掉的一環，現在才算找着了，連上了。這一分冊裏文學

概念一章（一至一七面，敍述也更得要領，其中『蕭綱的鼓吹 鄭邦 文學』和『徐陵的編輯麗人艷歌』，各佔了一個獨立的節目。還有上文提過的第三分冊的頭兩章詩的對偶及作法，跟「文體類」有同樣的作用，見出律詩是如何發展的，也見出「元稹白居易的社會詩論」的背景的一面來。再說魏晉時代開始了文學的自覺以後，除文體論外各種的批評還不少，這些批評，以前只歸到時代或作家批評家的名下，本書卻分立「創作論」和「鑑賞論」兩章來闡述（二冊七〇至八一面），面目也更清楚了。周秦兩漢文學批評史裏還提到「古經中的辭令論」（五三面），這也是失掉的一環。春秋是「詩」和「辭」的時代；那時「詩」也當作「辭」用，那麼，也可以說春秋是「辭」的時代。戰國還是「辭」的時代。辭令和說辭如何演變為種種文體，這裏不能討論（章學誠文史通義詩教篇曾觸及這問題，但他還未認清「辭」的面目）；現在只想指出孔子的「辭達而已矣」那句話和易傳裏「修辭立其誠」那句話，對後世文論影響極大，而這些原都是論「辭」的。從這裏可見「辭令論」的重要性。可是向來都將「文」和「辭」混為一談，又以為「辭」同於後世所謂的「文辭」，因此就只見其流，不見其源了。文選序曾提出戰國的「辭」，但沒有人注意。清代阮元那麼推重文選，他讀那篇序時，卻也將這一點忽略了。羅先生現在注意到「古經中的辭令論」，自然是難得的，只可惜他僅僅提了一下，沒有發揮下去。第三分冊裏敍述史學家的文論，特立「文學史觀」一個節

目（八九至九一面）；這是六朝以來一種新的發展，是跟着文學的自覺和文學概念的轉變來的。前面說過「文學史」的意念在我們的傳統中早就有了根苗，正是指此。以前的文學史等，卻從沒有這麼清楚的標目，因此就隱蔽了我們傳統中這個重要的意念。這一分冊敍述「古文論」（一〇三至一五一面），也很充實。關於韓愈，特別列出『不平則鳴』與『文窮益工』一目（一三三至一三四面）。這是韓愈的重要的文學見解，不在「惟陳言之務去」以下，但是向來沒有得着應得的地位。本書緒言中說到「解釋的方法」，有「辨似」一項，就是分析詞語的意義，在研究文學批評是極重要的。文學批評裏的許多術語沿用日久，像滾雪球似的，意義越來越多。沿用的人有時取這個意義，有時取那個意義，或依照一般習慣，或依照行文方面，極其錯綜複雜。要明白這種詞語的確切的意義，必須加以精密的分析才成。書中如辨漢代所謂「文」，并不專指詩賦（一冊九八面），又如論到辭賦的獨特價值就是在「不同於詩」，而漢人將辭賦看作詩，『辭賦的本身品性，當然被他們埋沒不少；辭賦的當時地位，卻賴他們提高好多』（一冊一二〇面），都是用心分析的結果，這才能辨明那些疑似之處。

朱先生的中國文學批評史大綱，自序裏說『這本書的敍述，特別注重近代的批評家』（四面）；他的書大部分以個別的批評家標目，直到清代白雨齋詞話的著者陳廷焯為止。他的「遠略近詳

」的敍述，恰好供給我們的需要，彌補我們的缺憾。這還是第一部簡要的中國文學批評全史，我們讀來有滋味的。這原是講義稿，不是「詳密的中國文學批評史」，自序里說得明白。我們只能當它「大綱」讀着；有人希望書裏敍述得詳備些，但那就不是「大綱」了。自序中還說這本書兩次稿本湊合成的，現在卻只留下一處痕跡，第三十七章里說『東坡少游於柳詞皆不滿，語見前』（一九六面），前面並不見；這總算不錯了。作為「大綱」，本書以批評家標目，倒是很相宜的；因為如自序所說，『這裏所看到的，常常是整個的批評家』（四面）。朱先生關於中國文學批評的著作很多，讀詩四論（商務）之外，還有許多研究歷代批評家的論文，曾載在武漢大學的文哲學報上，現在聽說已集成一書，由上海開明書店印行了。讀詩四論和那些論文都夠精詳的，創見不少。他取的是客觀的分析的態度。

大綱的自序裏提到有人『認為這本書不完全是史實的敍述，而有時不免加以主觀的判斷』。朱先生承認這一點，他提出「史觀的問題」，說『作史的人總有他自己的立場』（五面）。本書倒是有夾敍夾議的，讀來活潑有味，這正是一因。但是朱先生的史觀或立場，似乎也只是所謂「釋古」，以文學批評還給文學批評，中國還給中國，一時代還給一時代。這似乎是現代的我們一般的立場，不見其特別是朱先生主觀的地方。例如書中敍「盛唐」以後論詩大都可分二派：『為藝術而藝術，如殷璠高仲武司空圖等』；『為人生而藝術，如元結白居易元稹等』（九三至九四面）。兩派的存在得着外

來的意念來比較而益彰。又如論袁枚爲王次回辯護道：『次回疑雨集，與隨園詩話所舉隨園香亭兄弟之詩論之非特與男女性情之得其正者無當，即贈勺采蘭亦不若是之繪畫裸陳也……若因風趣二字，遂使次回一派，以孽子而爲大宗，固不可矣』。（三六三面）這可以說是「雅正」的傳統，不過是這時代已經批評的接受了的，和上例那一對外來的傳統的意念的地位一般。這些判斷都反映着我們的時代，與其說是主觀的，不如說是客觀的，可是全書以陳廷焯作殿軍，在這末一章里卻先敘莊棫譚獻道：『清人之詞，至莊譚而局勢大定，莊譚論詞，無完書，故以亦峰（廷焯字亦峰）之說終焉』。（三九六面）這個判斷是客觀的，但標目不列代表的批評家莊譚，只舉出受莊氏影響的陳氏，未免有些偏畸或疏忽。然而這種小節是不足以定主客觀之辨的。

大綱以個別的批評家標目，這些批評家可以說都是代表一個時代，一個派別或一種理論的批評家，著者的長處在能夠根據客觀的態度選出了一些前人未曾注意的代表批評家。如南宋反對「江西派」的張戒（三十章），清代論詩重變的葉燮（六十一章），第一個有文學批評史的自覺的紀昀（六十七章），創詩話新格的趙翼（七十章），他們的文學批評，一般的文學史似乎都不大提及，有些簡直是著者第一次介紹和我們相見。此外如金人瑞和李漁各自佔了一章的地位（六十三，六十四章），而袁宏道一章（五十章）中也特別指出他推重小說戲曲的話（二六面），這些

都表現着現代的客觀態度。這種客觀的態度，雖然是一般的，但如何應用這種態度，還得靠著者的學力和識力而已，并不是現代的套子，隨意就可以套在史實上。論金人瑞批評到他的評點（三三七，三四〇面），並徵引他的西廂記評語（三三八面），論鍾惺譚元春一章（五十一章）也徵引詩歸裏的評語；論到近代批評，是不能不給予評點公平的地位的。因此想到宋元間的評點家劉辰翁，他評點了很多書，似乎也應該在這本書裏佔個地位。書中論曹丕兄弟優劣，引王夫之薑齋詩話：『曹子建之於子桓，有仙凡之隔，而人稱子建，不知子桓，俗論大抵如此』。以爲『此言若就文學批評方面論之，殆不可廢』（二五面，參看二七面），最是公平的斷語。又評鍾嶸持論「歸於雅正」（六八面）；向來只說鍾氏專重「自然英旨」，似乎還未達一間。至於論嚴羽：『吾國文學批評家大抵身爲作家，至於批判古今，不過視爲餘事。求之宋代，獨嚴羽一人，自負識力，此則專以批評名家者』（一八四面）這確是獨到之見。兩宋詩話的發達，培養出這種自覺心，也是理有固然，只是從來沒人指出罷了。其他如論元稹『持論雖與白居易大指相同，而所見之範圍較大，作詩之母題較多，故其對人之批評，亦不若居易之苛』（九九面）。論柳冕『好言文章與道之關係，與韓愈同，然有根本不同者，愈之所重在文，而冕之所重在道』（一〇六面）似乎也都未經人說及。書中又指出陸機兄弟「重在新綺」，而皇甫謐和左思的三都賦序持「質實」之說（三二面）；人們一向卻只注意到齊代裴子野的雕蟲論。

明初高棅的唐詩品彙列杜甫為大家，好像推尊之至，但書中指出他不肯當杜甫是「正宗」（二二三面）。韓愈的文統——文統說雖到明代茅坤才明白主張（二四七至二四八面），但韓愈已有此意，這裏依郭紹虞先生的意見——，五經而下，列舉左氏莊騷太史公司馬相如劉向楊雄（進學解，答劉正夫書）。本書指出明代王世貞又以莊列淮南左氏為「古四大家」（二三八面），這種異同該是很有意義的。又如引曾國藩日記『古文之道，與駢體相通』，說『此為曾氏持論一大特點，故其論文，每每從字句聲色間求之』（三九二面）。這也關係一時代一派別的風氣。以上各例，都可見出一種愼思明辨的分析態度。

歷史在戰鬥中

——評馮雪峯：鄉風與市風（作家書屋）

雪峯先生最早在湖畔中以詩人與我們相見，後來給我們翻譯文學理論，現在是給我們新的雜文了。鄉風與市風是雜文的新作風，是他的創作這充分的展開了雜文的新機能，諷刺以外的批評機能，也就是展開了散文的新的機能。我們的白話散文，小說除外，最早發展的是長篇議論文和隨感錄，隨感錄其實就是雜文的一種型。長篇議論文批判了舊文化，建設起新文化；它在這二十多年中由明快而達到精確，發展着理智的分析機能。隨感錄諷刺着種種舊傳統，那尖銳的筆鋒足以教人啼笑皆非。接着却來了小品文，雖說「天地之大，蒼蠅之微」，無所不有，然而基礎是打在「身邊瑣事」上。這只是個人特殊的好惡表現在玩世哲學的光影裏。從諷刺的深惡痛疾到玩世的無可無不可，本只相去一間；時代的混亂和個性的放弛成就了小品文的一時之盛。然而盛極則衰，時代的路向漸漸分明，集體的要求漸漸强大，現實的力量漸漸逼緊；於是雜文便成了春天第一隻燕子。雜文從尖銳的諷刺個別的事件起手，逐漸放開尺度，嚴肅的討論到人生的種種相，筆鋒所及越見深廣，影響也越見久遠了。鄉風與市風可以說正是這種新作風的代表。

「鄉村」是農民和下層社會婦女的生活的表現，「市風」是大都會知識者生活的表現。前者似乎比較單純些，一面保守着傳統，一面期待着變。後者就複雜得多，擁抱過去，憧憬將來，腐蝕現在，各走各的路，並且各說各的理。傳統是歷史，過去是歷史，那期待，那憧憬，甚至那腐蝕，也是歷史孕育出來的，所謂矛盾的發展。雪峯先生教人們將種種歷史的責任『放在自己的肩上』，『因爲這個歷史到底是我們自己的歷史』；這樣才能夠『走上自覺的戰鬥的路』。這是現在的戰鬥，實際的戰鬥；必須整個社會都走上這條路，而且『必須把戰線伸展到生活和思想的所有的角落去』。這戰鬥一面對抗着歷史，一面領導着歷史。人們在戰鬥中，歷史也在戰鬥中。可是「鄉風」也好，「市風」也好，現在都還沒有自覺的向戰鬥的路上吹，本書著者所以委曲的加以「分析，批判，以至否定」，來指明這條路。

鄉風的主角農民和婦女，大抵是單純的。他們相信還好主義，相信烈女節婦，似乎都是弱者的表現；可是也會說『世界是總要變一變的』。有時更『不惜自己的血』去反抗敵人，像書中所記浙東的種種情形，『這便是弱者在變成强者』了。單純得善良也單純得勇敢，眞是的。根柢在『對於現實生活的執着』。書中論一個死了丈夫或死了兒子的鄉下女人的啼哭，說這個道理，最爲鞭辟入裏：

但最主要的是她在這樣的據點上，用以和人生結合的是她的勞動和她的生命，和丈夫或兒子謀共同生活，

共同抵抗一切患難與災害，對一切都以自己的勞動和生命去突擊，於是單純而堅實的愛就從爲了生活的戰鬥中產生。唯其以自己的勞動和生命向着「利害的」，「經濟的」，生活突擊，於是超「利害的」超「經濟的」愛和愛的力就又那樣的强毅那樣地渾然而樸眞（也正是在這上面，消費階層的人們立即顯出了自私和薄情了）。而在生活的重壓下，却不僅這愛和愛的力不能不表現爲一切的堅忍，集中於對於現實生活的執着，並且因此就更黏住那據點，更和那據點膠結得緊了；——這又是生活限制了他們，使他們不能走得更遠一點。於是一到所黏住的據點失去，便不能不被無邊際的朦朧所壓迫，被空虛所侵而感到無可挽救似的凄哀。（一一六至一一七面）。

這種單純的執着，固然是由歷史在支配着，可是這種執着的力量，若有一天伴隨上『改進自己的地位的要求』，卻能夠轉變歷史；歷史過去如此，現在也如此，這便是「市風」的主角知識者，如今是生活在「混亂」中。『這正是舊的生活觀念的那一向還牢固的物質基礎也被實際生活的衝擊而動搖着了罷』？不錯的。於是有些人將注子壓在「老大」上，做着復古的夢，但是「老大」『只作爲造成歷史的矛盾的地盤而有用』，『歷史的矛盾』就是歷史在戰鬥中；「老大」該只是戰鬥的經驗多的意思才有道理。除了這樣看，那就老大也罷，古久也罷，反正過去了，永遠過去了，永遠死亡了——一個夢，一個影子，抓不住的——；又有些「自賞」着美麗的理想。而這也只是『對於永遠過去了的白晝的沒有現實根據的夢想，以對於黃昏的依戀及其殘存的微光，注向於黑黑的午夜，彷彿有那麼一

支發着蒼白的光的蠟燭奄奄一息地在黑影裏朦朧地搖晃』。『這樣的理想主義當然是所謂蒼白的，而擁抱宅的人也自然是蒼白無力的人；這一擁抱就是他的消失』！那擁抱過去的人雖不一定「蒼白無力」，可也不免外强中乾——外强是自大中乾是自卑。總之，這兩種人都是空虛的：

如果我們是因爲空虛，則無論擁抱過去時代，無論擁抱將來的美的世界，都依然是空虛的罷。假如我們的空虛是從我們現在而來的，那麽我們便會眞實的覺得過去時代像是灰白的屍體，而美的將來也簡直是紙糊的美人（一三五面）。

重節操的人似乎算得强者了。然而至多只做到了有所不爲的地步；其次由於『膽小而虛僞的歷史觀察和對於人生實踐的迂拙而消極的態度』，更只止於潔身自好，眞是落到了「爲節而節」的末路；又其次『終於將這德行還附上了庸俗的和矯揉造作以至釣名沽譽的虛僞的面目』。一向士大夫所以自立，所以自傲的這德行，終於在著者的書頁裏見得悲哀，空虛，甚至於虛無了。他在談士節兼論周作人一文的結尾道：『我們是到了新的時代；歷史的悲哀和空虛將結束於偉大的叛逆，也將告終於連這樣的空虛和悲哀也不可能了的時代』。這末尾一語簡直將節操否定得無影無踪；可是細心讀了那上文委曲的分析，切實的批判，便知這否定決非感情用事，而不由人不相信。這篇文字論士節這般深透，我還是初見，或許是書中最應該細心讀的。還有，悲觀主義也由空虛而來。這是『像

浮雲一般的東西，既多變化，而又輕如天鵝絨似的』。在悲觀者本人『也只是一種興奮劑，很難成爲一種動力，對於人也至多有一點輕塵似的拂擾之感，很少有引起行爲的影響』。但是如憤世者所說，『現在是連悲觀也悲觀不起來也』。悲觀者自己是疲勞了，疲勞到極點了，於是隨波逐流，行屍走肉，只是混下去。這就比悲觀主義更危險，更悲哀。

著者特別指出這樣一種人：

> 用厭煩的心情去看可厭煩的世界，可並不會因此引起對於世界的絕望或反抗，卻滿足於自己的厭煩，得意着他那已經浸入到靈魂深底裏去的一些文化上的垃圾，於是對一切都冷淡，使自己完全游泛在自私的市儈主義裏。……這種人是一種混雜體……蒙蓋在厭世的個人主義下面，實質上是市儈主義和赤精的利己主義。（一二十面）

這裏指的就是三十年來流行世界的玩世主義，也正是空虛或虛無的表現。著者認爲絕對的虛無主義就是絕對的利自主義；因爲『人虛無到絕對的時候，實在就非利己到絕對不可，那時，就連虛無主義也並非必要的了。反之，如果要利己到絕對，也就非虛無到絕對不可』。他認爲市儈主義正是一種虛無主義，所以也就是一種利己主義了。這利己主義到了「惟利是逐」的地步，『卻是非空虛到極點不可。現在人都以「心目中無國家民族」一句話咒罵並不以惟利是逐或利己主義爲羞了

的人們，殊不知在他們的心底的深處，是在感到連他們自己都快要不存在了』。這種種都是腐蝕現在的人。

這種種「市風」其實都是歷史在戰鬥中的曲折的陣勢，歷史在開闢着那自覺的路。著者曾指出「老人」也可以有用；又說『還有那在黎明以前產生的理想主義』，是會成爲現實主義的；又說悲觀主義者也會變成戰士。這些也都在那曲折的陣勢或「歷史的矛盾」中。有了這些，那自覺的戰鬥的路便漸漸分明了。「人總是主動的」，『必須去担當社會矛盾的裂口和榨軋去領受一種力以抵抗另一種相反的力』。這裏「人」指人民也指個人。

大概人原是將脚站在實地上才覺得自己存在的罷，也原是以自己的站，自己的脚力去佔領世界的罷……人怎能不從世界得到生活的實踐的力，又怎能不從自己的實踐去歸入到世界的呢？（一六六至一六八面）

這就是「相信自己有力量」，就是「自信」。這裏說到世界。著者認爲『高度的民族文化是向着更廣泛的高度的人類價値的發展，而在戰鬥的革命的民族，這就是民族之高度的革命性的表現。』

說到戰鬥，自然想到仇恨，許多人特別强調這仇恨。著者自然承認這仇恨的存在，但他說『愛與同情心之類，在現在，其實大半是由仇恨與仇恨的鬥爭所促成的』。他說：

人類的悠久的生活鬥爭的歷史在人類精神上的最大的產物是理性和對同類的愛，但這兩者都是從利害的相同的自覺上而發生而發展起來的。人們在相互之間追尋着同情和同類的愛者主要地是受理性指使，起因於相互的利害關係，也歸結於相互的利害關係。（一五三面）

然而『人在社會的利害關係中不僅從社會賦予了個人，同時也時時在從個人向社會突進着，賦予着的。而這種賦予的關係及其力量，在爲共同利害的鬥爭上，就特別表現得明白并發展到高度。』於是『在共同利害的關係中便發生起利害的關係，在爲共同利害的鬥爭中便產生超利害的偉大的精神——人類的出路就在這裏。』著者特別强調「戰友之間的愛」，認爲『即使完全不提到那戰鬥的目的和理想，單抽出那已經由共同戰鬥而結成的友愛的情感和方式來看，都已經比一般友愛更堅實，也更逼近一步理性和藝術所要求的人類愛了』。這種愛的强調給人喜悅和力量。

這些可以說是著者所認爲的『科學的歷史方法和歷史眞理』。這種歷史方法和歷史眞理自然並非著者的發見，然而他根據自己經驗的「鄉風與市風」，經過自己的切實的思索鑄造自己嚴密的語言，便跟機械的公式化的說教大相逕庭，而成就了他的創作。書中文字雖然並沒有什麼系統似的，可是其中的思想卻是嚴密的，一貫的，而彌漫着那思想的還有那一貫的信心。著者在確信他所說的每一句話。你也許覺得他太功利些：他說的『懷古之情也是一種古的情感』，他說的對於將來

的『做夢似的幻想』，他說的『虛無的「超利害」的幻想』不免嚴酷了些；他攻擊那『厭世的個人主義』或玩世主義，也不免過火了些。可是你覺得他有他的一貫的道理，他在全力的執着這道理，而憑了這本書你就簡直挑不出他的錯兒。於是你不得不徬徨着，苦悶着。這就見出這本書的影響的力量。著者所用的語言，其實也只是常識的語言，但經過他的鑄造，便見得曲折、深透、而且親切。著者是個詩人，能夠經濟他的語言，所以差不多每句話都有分量；你讀的時候不容易跳過一句兩句，你引的時候也很難省掉一句兩句。文中偶然用比喻，也新鮮活潑，見出詩人的本色來。本文所以多引原書，就因爲原書的話才可以表現著者的新作風，因而也更可以表現著者的眞自己。這種新作風不像小品文向輕鬆、幽默，可是保持着親切；沒有諷刺文的尖銳，可是保持着深刻，而加上溫暖；不像長篇議論文的明快，可是不讓它的廣大和精確。這本書確是創作，確在充分的展開了雜文的新機能；但是一般習慣了明快的文字的人，也許需要相當大的耐心，才能夠讀進這本書去。

生活方法論

——評馮友蘭新世訓（開明書店）

這本書一名「生活方法新論」。這是二十年來同類的書裏最有創見最有系統的一部著作。同時又是一部有益於實踐的書。書中所討論的生活方法似乎都是著者多年體驗得來的，所以親切易行；不像有些講修養方法的立論雖高，卻不指給人下手處，講生活方法而不指出下手處，無論怎樣圓妙，也只是不兌現的支票，那是所謂「戲論」。戲論的生活方法不是方法，讀者至少當下不能得到甚麼益處。固然實踐是一步步的實踐，讀了一本書當下就成賢成聖，那是不可能的。但是本書中所指示的生活方法多是從日常行事中下手，一點不含糊，當下便可實踐，隨時隨地都可實踐。書中說：

> 但如果一個人於事親的時候，對於每一事，他只須想他所希望於他的兒子者如何，則當下即可得一行爲的標準，而此標準對於此行爲亦是切實底而又合適底。一個人於待朋友的時候，對於每一事，他只須想，他所希望於朋友者若何，則當下即可得一行爲的標準，而此標準對此行爲亦是切實底而又合適底。（四一至四二面）

這樣實踐下去便是「做人」。而做人即是『照着聖人的標準「做」者。』（二九面）

有一位朋友從中學生上讀了本書前一兩篇，曾經寫信來說，抽象的議論太多，恐怕讀者不會感到親切，也未必能找到下手處。關於下手處，上節已論。本書雖以抽象的議論為主，但多引「眼前所見底事為例證」（八面），這便見得親切，也便指示了下手處。書中又常引證小說和笑話，增加趣味。這都是所謂「能近取譬」。但例證自然不能太多；不太多的例證似乎也儘夠了，不是所謂「罕譬而喻」。抽象的議論只說及一類一類的事，誠然會「常使人感覺寬泛，不得要領」（四〇至四一面）但要一件一件事的說，必不免掛一漏萬，而且太瑣屑太冗長，會教人不能終卷。古聖先賢的教訓也有零碎的說及一件一件事的，雖是切實，可是天下沒有相同的事，實踐起來，還得自加斟酌（參看四一四）。本書只舉例證，用來烘托那些議論，啓發讀者，折中於兩者之間，是很得當的。再說，同是抽象的議論，可以是「死的教訓」或「似乎不能應用的公式」（參看七至八面），也可以是著者「眞實自己見到者」（一七六面）。若是前者，自然乾燥無味；可是若是後者，卻能使人覺有一種「鮮味」（參看一七五、一七六面）。本書的議論似乎是屬於後者，雖然是抽象的，並不足病。讀者只要細細咀嚼，便可嚼出味來。就青年人說，高中二三年級和大學生都該能讀這部書。但現在一般青年人讀慣了公式的議論文，不免囫圇吞棗的脾氣。他們該耐着性兒讀這部書；那麼，不但可得着切實的生活方法，還可以得着切實的閱讀訓練。

「五四運動」以來，攻擊禮教成為一般的努力，儒家也被波及。禮教果然漸漸失勢，個人主義抬頭。但是這種個人主義和西方資本主義的社會的個人主義似乎不大相同。結果只發展了任性和玩世兩種情形，而缺少嚴肅的態度。這顯然是不健全的。近些年抗戰的力量雖然壓倒了個人主義，但是現在式的中年人和青年人間，任性和玩世兩種影響還多少潛伏着。時代和國家所需要的嚴肅，這些影響非根絕不可。還有，這二十年來，行為的標準很紛歧；取巧的人或用新標準，或用舊標準，但實際的標準只是「自私」一個。自私也是於時代和國家有害的。建國得先建立行為的標準；建立行為的標準同時也就是統一行為的標準——生活方法標準化。這部書在這件工作上該有它的效用。這部書根據宋明道學家的學說，融合先秦道家的學說，創成新論。宋明道學家是新儒家。「五四」以來一般攻擊的禮教，也是這些新儒家的影響所造成。但那似乎是他們的流弊所至。他們卻有他們的顛撲不破的地方；可惜無人闡明發揮，一般社會便爾忽略，不能受用他們的好處。本書著者能夠見到那些顛撲不破的道理，將它們分析清楚，加以引伸補充，教讀者豁然開朗，知道宋明道學家的學說裏確有許多親切的做人的道理，可以當下實踐。這差不多是一個新發現。再者，道家的學說，一般總以為是消極的，不切世用。本書著者卻指出道家對於利害有深廣而精徹的衡量，可以作我們生活的指針，而教人放寬胸眼一層，也可以補儒家的不足。這兩層著者在中國哲學史裏已經說及。不過本書發揮得更暢

罷了。這也是一個有用的發現。

本書所論的生活方法，有些是道德的，有些是非道德的——可是不違反道德的規律的（五至六面）。第一篇是尊理性，這是本書的骨幹。以下各篇都從尊理性派衍而出。現在是理性的時代，理性的重要最顯明易見。尊理性是第一着，是做人的基本態度。行忠恕是說怎樣對人。為無為着重「無所為而為底無為」（六三面），是說怎樣對事。道中庸是說行為要「恰好或恰到好處」（八四面）。守沖謙是教人「重客觀」「商見識」「放眼界」（一一三面）。調情理是教人「有情而不為情所累」（一三六面）。致中和是說健全的人格以及人和社會的分際。勵勤儉是教人「自强不息」（一六一面）「有餘不盡」（一六六面）。存誠敬是說要「有真至精神」，並要「常提起精神」（一七七面）。應帝王是說「作首領的人應該無為」（一八六面）。這幾篇是相當銜接着的，著者思想的順序從這兒各篇簡略說明裏可見。調情理篇說到「無『我』的成分之恕」（一四一面），實踐起來，效用最易看出。而為無為篇論興趣和義務，更是我們所急應知道的。著者的見解給我們勉勵，同時給我們安慰。這裏引那末一段兒：

一個人一生中所作底事，大概可以分為兩部分。一部分是他所願意作者，一部分是他應該作者。合乎他的興趣者，是他所願意作者；由於他的義務者，是他應該作者。道家講無所為而為，是就一個人所願意作底事說。關

家講無所爲而爲，是就一個人所應該作底事說。道家以爲人只須作他所願意作的事，這在事實上是不可能的。儒家以爲人只應該作他所應該作底事，這在心理上是過於嚴肅底。他們必須將道家在這一方面所講底道理，及儒家在這一方面所講的道理，合而行之，然後可以得一個整個底無所爲而爲底人生，一個在這方面是無爲底人生（七九面）。

本書的特長在分析意義；這是本書成功的一個主要原因，全書從緒論起，差不多隨時在分析一些名詞的意義，這樣立論便切實不寬泛，不致教人起無所捉摸之感。緒論裏解釋「所謂新論之新」，分爲五點（四至一一面），便是一例。但最重要的還是分析「無爲」和「中」兩個詞的意義。「無爲」共有六義，著者一一剖解，可以說毫無遺蘊（五八至六二面）。「中」的歧義也多，著者撥正一般的誤解，推闡孔子朱子的本意，也極精徹圓通（道中庸篇）。此外，如解「忠」爲「己之所欲，亦施於人」（三八面），並加以發揮（行忠恕篇）；以及逐層演釋「和」的意義（致中和篇），都極見分析的工夫。這種多義或歧義的詞，用得太久太熟，囫圇看過，總是含混模糊，寬泛而不得要領。著論的人用甲義，讀者也許想到乙義；同一篇論文裏同一個詞，前面用甲義，後面就許用乙義丙義，再後而或者又回到甲義。這樣是不會確切的，也不能起信。所以非得作一番分析的工夫，不能有嚴謹的立論。這需要多讀書，多見事，有理解力，有邏輯和語文的訓練，四樣兒缺一不可，從前有過邏輯文的名稱，像本書

的文體才可以當得起這個名詞，本書著者馮先生還有新理學，新事論兩部書（商務版）。文體相同，但前者性質專門些。長於分析的文體的還是金岳霖先生，他的哲學論文多能精確明暢，引人入勝。金先生的白話文似乎比較純粹，馮先生的還夾着不少文言成分，卽各自成爲一家。我覺得現在的青年人多不愛讀議論文和說明文，也不愛作，不會作。這實在不切世用。高中二三年級和大學生卽使只爲學習寫作，也該細讀本書和新事論。他們讀慣了公式的論文，缺少分析的訓練；這兩部書正是對症的藥。而且無論學習白話文或文言文，這兩部書都能給他們幫助，因爲這兩部書裏文言成分不少。

短長書

書業的朋友談起好銷的書，總說翻譯的長篇小說第一，創作的長篇小說第二；短篇小說和散文，似乎顧主很少，加上戲劇也重多幕劇，詩也提倡長詩（雖然詩的銷路並不佳），都可見近年讀書的風氣。這些都只是文學書這兩三年出版的書，文學書佔第一位，已有人討論（見大公報）；文學書裏，讀者偏愛長篇小說，翻譯的和創作的，這一層好像還少有人討論。本文想略述鄙見。

有人說這是因爲錢多，有人說這是因爲書少錢多，購買力强，買得起大部頭的書；而買這些書的幷不一定去讀，他們也許只爲了裝飾，就像從前人買二十四史陳列在書架上一樣。書少，短篇一讀極盡，不過癮，不如長篇可以消磨時日。這兩種解釋都有幾分眞理，但顯然不充分，何以都只顧花在長篇小說上？再說買這類書的多半是青年，也有些中年。他們還在就學或服務，一般的沒有定居；在那一間半間的屋子裏還能發生裝飾或炫耀的興趣的，大概不太多。他們買這類書，大概是爲了讀。至於書少，誠然。但也不一定因此就專愛讀起長篇小說來，況且短篇集也可以很長，也可以消磨時日，爲什麼卻少人過問呢？

主要的原因怕是喜歡故事。故事沒有理論的艱深，也不會惹起麻煩，卻有趣味。長篇故事裏悲歡

離合，層折錯綜，更容易引起濃厚的趣味，這種對於趣味的要求，其實是一種消遣心理。至於翻譯的長篇故事更受歡迎，恐怕多少是電影的影響。電影普遍對於男女青年的影響有多大，一般人都覺得出；現在青年的步法、歌聲，以至於趣味和思想，或多或少都在電影化。抗戰以來看電影的更是滿坑滿谷，這就普遍化了故事的趣味（話劇的發達也和電影有關，這裏不能詳論。）我們這個民族本不注重說故事，第一次從印度學習，就是從翻譯的佛典學習（聞一多先生說）；現在是從西洋學習。學生暫時自然還趕不上老師，所以一般讀者喜愛翻譯的長篇小說更甚於創作者。當然現在的譯筆注重流暢而不注重風格，使讀者不致勞苦，而現在的一般讀者從電影的對話裏也漸漸習慣了西洋人怎樣造句和措辭，才能達到這地步。

現在中國文學裏，小說最為發達，進步最快，原已暗示讀者對於故事的愛好。但這個傾向直到近年來讀者羣的擴大才顯明可見。讀者羣的擴大，指的是學生之外加上了青年和中年的公務人員和商人。這些人在小學或中年時代的讀物裏接觸了現代中國文學，所以會有這種愛好。讀者羣的擴大不免暫時降低文學的標準，減少嚴肅性而增加消遣作用。現代中國文學開始的時候，强調嚴肅性，指斥消遣態度，這是對的。當時注重短篇小說，後來注重小品散文，多少也是為了訓練讀者為了吟味那嚴肅的意義，欣賞那經濟的技巧。這些是文學的基本條件。但將欣賞和消遣分作兩橛，使文學的讀者

老得正襟危坐着，也未免苦點兒。長篇小說的流行，卻讓一般讀者只去欣賞故事或情節，忽略意義和技巧，而得到娛樂；娛樂就是消遣作用，但這不足憂，普及與提高本相因依。普及之後儘可漸漸提高，趣味跟知識都是可以進步的。況且現在中國文學原只佔據了偏小的一角，普及起來才能與公衆生活密切聯繫，才能有堅實的基礎，取舊的傳統文學和民間文學而代之。

文學不妨見仁見智，完美的作品儘可以讓嚴肅的看成嚴肅，消遣的看成消遣，而無害於它的本來的價值，這本來的價值卻不但得靠嚴肅的研究，並且得靠嚴肅的研究才能抉發出來。這是書評家和批評家的職責，而所謂書評和批評包括介紹而言，我們現時缺乏書評，（有些衹是戲台裏喝彩，只是廣告，不能算數。）更缺乏完美的公正的批評。前者跟着戰區的恢復，出版的增進，應該就可以發達起來，後者似乎還需較長時期的學習與培養。有了好的書評家和批評家，才能提高讀者羣的趣味，促進文學平衡的發展；那時不論短長書，該都有能欣賞的公衆。但就現階段而論，前文所說的傾向卻是必然的，並且也是健康的。

修辭學的比興觀

——評黎錦熙：修辭學比興篇（商務印書館）

這部書原是一本講義，民國十四年寫定（自序）。而這本講義又是文心雕龍比興篇校釋一文的擴大（七十二面）。所以體例和一般的修辭學書頗不同。自序裏說，『宏綱之下，細目太張，例句號碼，數逾三百。詁訓校訂，曼衍紛紜。』這是眞話。書是三十二開本，一百十面，祇論顯比，自然夠詳的，也夠繁的。書中主要部分以「句式」爲綱，而黎先生稱那些句式爲「修辭法」（一面）；這卻暗示着指點方法的意思，與一般的修辭教科書又相同了。不過本書所取的是所謂「綜合而博涉的講法」，與教科書之整齊勻稱不一樣，並不像是給初學者指點方法的。這是體例上自相矛盾的地方。

自序裏說：『修辭學所說的，只能在批評上指導上反省上呈露一些實效，並沒有甚麼大用處。那麼，這種綜合而博涉的講法，也許比那法令條文似的許多規律，或者膚廓不切的許多理論，倒可多得點益處。』這是黎先生的辯護。但本書若有些用處，似乎還只在「批評上」。自序裏又說：『一個人要專靠着修辭學的修習而做出好文章或者說出漂亮話來，那是妄想。』這是不錯的。修辭學和文法一樣，雖然可以多少幫助一點初學的人，但其主要的任務該是硏究語言文字的作用和組織，這可以說

是批評的明白這一層，文法和修辭學才有出路。(一)本書作者雖然還徘徊於老路盡頭，但不知不覺間已向新路上走了，這個値得注意。

本書的毛病在雜。自序裏說：『劉勰（比興）之篇，陸機（連珠）之作，既成專釋，理應別出；嵌入其中，不免臃腫。』這是體製的雜。不過眞覺得「臃腫」的是附錄的那篇春末閒談，白費了五面多。劉陸之作，就全書而言，放在裏邊還不算壞。書中例句，古文大概到韓愈而止，是馬氏文通的影響。韓愈以後的可也引，但甚少（只四例。）韻文卻到皮黃劇本而止。韓愈以後那四例，零零落落，不痛不癢的，儘可以換去。書中有白話文例二十二個。六個不曾註出處，似乎是隨手編的。其餘出於石頭記儒林外史老殘遊記的五個，出於魯迅阿Q正傳及徐志摩曼殊斐兒的四個，出於譯文的七個。選的太少，範圍太狹，不足以代表白話文。況且歐化的白話文和譯文，其句式乃至題比，較古文及舊韻文變化很多，値得獨立研究。附合討論，不足以見其特色，而又附得那樣少，近於敷衍門面，簡直毫無用處。不如將這二十二例一律刪除，專論舊體，倒乾脆些。這是選例的雜。至於用所謂「晉唐譯經」體（自序）爲綱，白話文爲說明，又是文體的雜了。

幸而也有不雜的地方：一是「詁訓」詩經喩句，並探討比興的意義，二是選釋陸機的演連珠，(三)是校釋文心比興篇。體製雖因此而雜，卻見出黎先生心力有所專注，和「膚廓不切的理論」不一樣。

就中說「連珠之文，比多成例，」雖受了嚴譯穆勒名學的暗示（嚴譯「三段論」為「連珠」）但為別的修辭學所不及，還算是新鮮的。比興篇的校釋都全錄范文瀾先生文心雕龍講疏，別無發明。論詩經似乎是黎先生最著意的，全書百分之四十都是詩經的討論。句式（二）云：「以物為比，或事相方，物德事情，前文具足，喻句之內，不複重述」（十四面。）「若說詩者不明此例：本詩之中，德已前舉，喻即後隨；乃對於喻，多方附會。夫以附會廣說「比」義，說詩通病，千載于茲！」（十六十七面）他舉「顒顒卬卬，如圭如璋」等句舊說，加以駁議。又論「如切如磋，如琢如磨」舊說，以為「道理愈說愈精，比喻似乎也愈切愈妙，却和詩人本意愈離愈遠了」（三十八面。）這些話甚得要領。

但是黎先生所解釋的喻義，卻大抵只據人情，未加考證，難以徵信。他自己說：「所比的東西和所用的詞在古代是常俗所曉，到後來卻漸漸地晦塞了」（四十二面，）可見沒有考證的工夫是不行的。但如書中說「析薪如之何？匪斧不克。娶妻如之何？匪媒不得」云：「這不但不相似，而且相反了：斧析薪是劈開，人說媒是合攏。只有「克」「得」兩字比上了。」又舉類似的「伐柯如何？匪斧不克。取妻如何？匪媒不得，」說是「牽強不切的比喻」（均六十九面。）但是詩人多以薪喻婚姻，㊁ 黎先生所舉兩例之外，還有漢廣的「翹翹錯薪，」綢繆的「綢繆束薪，」車舝的「析其柞薪，」都是的。這當與古代民俗有關，尚待考證；用「牽強不切」四字一筆抹殺，是不公道的。不過本書提出廣說比義和

切說比義兩原則，舉例詳論，便已觸着語言文字的傳達作用一問題，這就是新路了。書中論詩經興義也頗詳細。所引諸家說都很重要，參考甚有用。但所說「興」的三義（七十四面）還和朱熹差不多，是不能結束舊公案（參看八十四面）的。

所以本書只能當作不完備的材料書用。可是在這方面也還有些缺點。如引比興舊說，有呂祖謙一條（七十九至八十面）不注出處。這見於呂氏家塾讀詩記二，還易檢尋；不過引文有刪節，未曾標明。又朱熹兩條第二條不注出處。這一條其實是三條，黎先生似乎從詩經傳說彙纂首卷下鈔出。首尾兩條原見於詩傳遺說和朱子語類，中間一條卻慚愧還不知本來的出處。又惠周惕一條引「鶴林吳氏」，黎先生「按吳氏原文」云云。吳泳有詩本義補遺，已佚；所謂「原文」，實係據困學紀聞三轉引，不加注明，會令人迷惑。這些地方可見本書雖定稿於民國十四年，卻始終是倉卒成編，未經細心校訂。這是教讀者遺憾的。

二十六年。

註一　參看 I. A. Richards, The Philosophy of Rhetoric, PP. 3–8

註二　馬瑞辰毛詩傳箋通釋十一。又胡承珙毛詩後箋一也有意義相同的話。

中國語的特徵在那裏

——序王力中國現代語法（商務印書館）

現在所為「語法」或「文法」，都是西文「葛朗瑪」的譯語；這是個外來的意念。我國從前只講「詞」，「詞例」，又有所謂「實字」和「虛字」。詞就是虛字，又稱「助字」；詞例是虛字的用法。虛實字的分別，主要的還是教人辨別虛字；虛字一方面是語句的結構成分，一方面是表示情貌、語氣、關係的成分。就寫作說，會用虛字，文字便算「通」，便算「文從字順」了。就誦讀說，了解虛字的用例，便容易了解文字的意義。這種講法雖只着眼在寫的語言——文字——上，雖只着眼在實際應用上，也可以屬於「語法」的範圍，不過不成系統罷了。——系統的「語法」的意念是外來的。

中國的系統的語法，從馬氏文通創始。這部書無疑的是劃時代的著作。著者馬建忠借鏡拉丁文的間架建築起我國的語法來。他引用來分析的例子是從「先秦」至韓愈的文字——寫的語言。那間架究竟是外來的，而漢語又和印歐語相差那麼遠，馬氏雖然謹嚴，總免不了曲為比附的地方。兩種文化接觸之初，這種曲為比附的地方大概是免不了的；人文科學更其如此，往往必需經過一個比附的時期，新的正確的系統纔能成立。馬氏以後，著中國語法的人都承用他的系統，有時更取英國語法

參照;雖然詳略不同,取例或到唐以來的文字,但沒有甚麼根本的變化。直到新文學運動時代,語法或國語文法的著作,大體上還跟着馬氏走。不過有一些學者也漸漸看出馬氏的路子有些地方走不通了;如陳承澤先生在國文法草創裏指出他「不能脫模倣之窠臼」(八面),金兆梓先生在國文法之研究裏指出他「不明中西文字習慣上的區別」(自序一面),楊遇夫先生(樹達)在馬氏文通刊誤裏指出他「強以外國文法律中文」(自序二面),都是的。至於楊先生論『名詞代名詞下「之」「的」之詞性』以為『助詞說尤為近眞』(詞詮附錄一)及以「所」字為被動助動詞(所字之研究,見馬氏文通刊誤卷二),黎劭西先生(錦熙)論『詞類要把句法做分業的根據』(新著國語文法訂正本七面),及以直接作述語的靜詞屬於同動詞(同上一六二面)等,更已開了獨立研究的風氣。「脫模倣之窠臼」,自然可以脫離,苦的是不知道。這得一步步研究才成。英國語法出於拉丁語法,到現在還沒有完全脫離它的窠臼呢。

十年來我國語法的研究却有了長足的進步。我們第一該提出的是本書著者王了一先生(力)。他在清華學報上發表了中國文法初探和中國文法裏的繫詞兩篇論文(並已由商務印書館合印成書);根據他看到的中國語的特徵,提供了許多新的意念,奠定了新的語法學的基礎。他又根據他的新看法寫中國現代語法講義,二十八年由國立西南聯合大學印給學生用。本書就用那講義做底

子，重新編排並增補而成。講義是二十六年秋天在長沙動筆的。全書寫定整整經過五個年頭。二十七年，陸志韋先生主編的國語單音詞彙的序論跟樣張等合爲一冊，由燕京大學印出。「序論」裏建議詞類的一種新分法，創改的地方很多，差不多是一種新的語法系統的樣子。陸先生特別看重所謂「助名詞」——舊稱「量詞」，本書叫作「稱數法」——認爲「漢緬語」的特徵。向來只將這種詞附在名詞裏，他却將它和「代名詞」「數名詞」同列在「指代詞」一類裏。這種詞的作用和性質這纔顯明。到了今年，又有呂叔湘先生的中國文法要略上冊出版（商務）。這部書也建立了一個新的語法系統。但這部語法是給中學國文教師參考用的，側重在分析應用的文言；那些只有歷史的或理論的興趣的部分，多略去不談。本書是中國現代語法，作者的立場和陸先生呂先生不一樣；著者王先生在他那兩篇論文（還有三十五年在當代評論上發表的中國語法學的新途徑一篇短文）的基礎上建築起新的家屋。他的規模大，而且是整個兒的。書中也採取陸志韋先生的意見，將代詞和稱數法列爲一章，稱數法最爲複雜紛歧，本書却已整理出一個頭緒來。其中分析「一」和「一個」兩個詞的意義和用法最精細；這兩個詞老在我們的口頭和筆下，沒想到竟有那麼多的辨別，讀了使人驚嘆。

本書所爲現代語，以紅樓夢爲標準，而輔以兒女英雄傳。這兩部小說所用的純粹北平話。雖然前

者離現在已經二百多年，後者也有六七十年，可是現代北平語法還跟這兩部書差不多，只是詞彙變換得厲害罷了。這兩部書是寫的語言，同時也差不多是說的語言。從這種語言下手，可以看得確切些：第一，時代確定，就沒有種種歷史的葛藤。馬氏文通取例，雖然以韓文為斷，但並不能減少這種葛藤。因為唐以後的古文變化少，變化多的是先秦至唐這一大段兒。國語文法若不斷代取例，也免不了這種葛藤，如「我每」「我們」之類。近年來丁聲樹先生呂叔湘先生對於一些詞的古代用例頗多新的貢獻（分見中央研究院史語所集刊及華西大學文化研究所集刊）足以分解從前文法語法書的一些葛藤；但是沒有分解的恐怕還多着呢。第二，地域確定，就不必顧到方言上的差異。北平話一向是官話，影響最廣大，現在又是我國法定標準話，用來代表中國現代語，原是極洽當的。第三，材料確定，就不必顧到口頭的變化。原來筆下的說的語言和口頭的說的語言並非一種情形；前者較有規則，後者變化較多。小說和戲劇的對話有時也如此的紀錄這種口頭的變化，不過只偶一為之。說話時有人，有我，有境，又有腔調，表情，姿態等可以參照，自然不妨多些變化。研究這種變化，該另立「話法」一科；語法若顧到這些，便太瑣碎了。本書取材限於兩部小說，自然不會牽涉到這些。——範圍既經確定，語言的作用和意義便可以看到更親切。王先生用這種語言着手建立他的新系統，是聰明抉擇。而對於這時代的人，現代語法也將比一般的語法引起更多的興趣。

本書也參考外國學者的理論，特別是葉斯泊生及柏龍菲爾特。這兩位都是語言學家，對於語法都有創見。而前者貢獻更大他的英國語法和語法哲學都是革命的鉅著。本書採取了他的「詞品」的意念。詞品的意念應用於着重詞序的中國語，可以幫助說明詞、仂詞、「謂語形式」「句子形式」等的作用，並且幫助確定「詞類」的意念。書中又採取了柏龍菲爾特的「替代法」的理論（原見語言一書中，）特別給代詞加了重量。代詞在語言裏作用確很廣大，從前中外的文法語法書都不曾給它適當的地位，原應該調整；而中國語法的替代法更見特徵，更該詳論。書中沒有關係代詞一目，是大胆的改革。關係代詞本是曲為比附，不過比附得相當巧妙，所以維持了五六十年。本書將從前認為關係代詞的「的」字歸入「記號」，在那「的」字上面的部分歸入「謂語形式」或「詞子形式」這纔是「國文風味」呢。

書中「語法成分」一章裏有「記號」一目。從前認為關係代詞的「的」字名詞代詞和靜詞下面的「的」字；還有文言裏遺留下來的「所」字，從前認為關係代詞，楊遇夫先生定為被動助動詞：——這些都在這一目裏。這是個新意義，新名字。我們讓印歐語法系統支配慣了，不易脫離它的窠臼，乍一接觸這新意念，好像沒個安放處，有巧立名目之感。繼而細想，如所謂關係代詞的「的」字和「所」字，實在似是而非——以「所」字為被動助動詞，也難貫通所有的用例；名詞下面的「的」

字像介詞，代詞下面的像領格又像語尾，靜詞下面的像語尾，可又都不是的。本書新立「記號」一目收容這些，也是無辦法的辦法，至少有消極的用處。——再仔細想，這一目實在足以表現中國語的特徵，決不止於消極的用處。像上面舉出的那些「的」字，和「所」字，並無一點實質的意義，只是形式；這些字的作用是做語句的各種結構成分。這些字本來是所謂虛字；虛字原只有語法的意義，並無實質的意義可言。但一般的語法學家讓「關係代詞」「助動詞」「介詞」「領格」「語尾」等意念迷惑住了，不甘心認這些字爲形式，至少不甘心認爲獨立的形式，便或多或少的比附起來；更有想從字源上說明這些字的演變的。這樣反將中國語的特徵埋沒了，倒不如傳統的講法好了。

本書沒有介詞和連詞，只有「聯結詞」；這是一個語法成分，印歐語裏有介詞一類，爲的介詞下面必是受格，而在受格的詞多有形態的變化。中國語可以說是沒有形態的變化的，情形自然不同。像「在家裏坐着」的「在」字，「爲他忙」或「爲了他忙」的「爲」字，只是動詞；不過「在家裏」「爲他」或「爲了他」這幾個謂語形式是限制「次品」的「坐着」與「忙」的「末品」罷了。聯結詞並不就是連詞，它永遠只在所聯結者的中間，如「和」「得」（的）「但」「況」「且」「而且」「或」「所以」以及文言裏遺留下的「之」字等。中國語裏這種詞很少，因爲往往只消將兩個或兩個以上的成分排在一起就見出聯結的關係，用不着特別標明。至於「若」「雖」「

因」一類字並不像印歐語裏常在語句之首，在中國語裏的作用不是聯結而是照應，本書稱爲「關係末品」屬於副詞。本書語法成分一章裏最先討論的是繫詞。這成分關係句子的基本結構，關係中國語的基本結構是一個重大的問題，王先生曾有長文討論。據他精細研究的結果，繫詞在中國語裏是不必要的。那麼，句子裏便不一定要動詞了。這是中國語和印歐根本差異處。柏龍菲爾特等一些學者也會見到這裏，但分析的詳盡，發揮的透徹，得推王先生。經過這番研究，似乎便不必將用作述語的靜詞屬於同動詞了。

繫詞的問題解決了，本書便能提供一種新的句子的分類。從前文法語法書一般的依據印歐語將句子分爲敘述、疑問、命令、感嘆四類。印歐語裏這四類句子確可各自獨立；或形態不同，或詞序有別。但在中國語裏並不然。這裏分類只是意義的分別，只有邏輯的興趣，不顯語法的作用，本書只分三類句子：「敘述句，」「描寫句，」「判斷句。」敘述句可以說是用動詞作謂語；描寫句可以說是用靜詞作謂語；判斷句可以說是用繫詞「是」字作謂語（這一項是就現代語而論）。這三類句子，語法作用互異，纔可各自獨立。而描寫句見出中國語的特徵；這些特徵是値得表彰的。書中論「簡單句」和「複合句，」也都從特徵着眼。簡單句是『僅含一個句子形式的句子，』複合句是『由兩個以上的分句聯結而成者。』先說複合句。複合句中各分句的關係不外平行（或等立）和主從兩型。本書不

立「主從」的名稱，而將這一型的句子分別列入「條件式」「讓步式」「申說式」「按斷式」四目。這個分類以意義爲主，有邏輯的完整。王先生指出在中國語裏這些複合句有時雖也用「關係末品」造成，但是用「意合法」的多。因此他只能按意義分類。至於一般所謂包孕句，如『家人知賈政不知理家，』本書卻只認着「簡單句。」因爲書中只有一個句子形式。『賈政不知理家，』而『家人知』並沒有成功一個句子形式。『賈政不知理家』這個句子形式在這裏只用作首品」，和一個名詞一樣作用。

書中論簡單句，創見最多。中國語的簡單可以沒有一個動詞，也可以有一個以上的動詞，如上文舉過的「在家裏坐着」便是一例。這也是和印歐語根本差異處。這是「謂語形式」的應用。「謂語形式」這意義是個大貢獻。這給了我們一個全新的「句子」的意義，在簡單句的辨認，也就是在句子與分句的辨認上，例如『紫鵑……便出去開門，』按從前的文法語法書，該是一個平行的複合句；因爲有兩個動詞，兩個謂語。但照意義看，「出去」「開門」是「連續行爲，」是兩個謂語形式合成一個「完整而獨立的語言單位；」這其實是簡單語。再舉一個複雜些的例：『東府裏珍大爺來請過去看戲放花燈，』就意義上看，更顯然是一個簡單句；「來」「請」是連續行爲，「過去」「看戲」「放花燈」也是的。五個謂語形式構成一個簡單句的謂語。一般的語法學家也可以比附散動詞（

即無定性動詞）的意念來說明這種簡單句。但印歐語的散動詞往往有特殊的記號或形態，中國語裏並無這種詞，中國語其實沒有所謂散動詞。只有「謂語形式」可以圓滿的解釋這種簡單句。本書稱這種句子爲「遞繫式」，是中國語的特殊句式之一。

「遞繫式」以外，本書還列舉了「能願式」「使成式」「處置式」「被動式」「緊縮式」五種特殊句式，都是簡單句。從前的文法語法書也認這些爲簡單句，但多比附印歐語法系統去解釋。如用印歐語裏所謂助動詞解釋能願式的句子「也不能看脈」裏的「能」字，「被動式」句子「我們被人欺負了」裏的「被」字，用散動句解釋「能願式」句子『那玉釧兒先雖不欲理他』裏的「理」字，「使成式」句子『就叫你儒大爺爺打他的嘴巴子』裏的「打」字；用介詞解釋「處置式」的句子『我把你膀子折了』裏的「把」字；「緊縮式」句子『窮的（得）連飯也沒的吃』裏的「的」（得）字。其實這些例子除了末一個以外，都該用謂語形式解釋。那「緊縮式」句子裏的「的」（得）字，本書認爲聯結詞，聯結的也還是「謂語形式。」這五種句子其實都是「遞繫式」的變化。有了「謂語形式」這意義，這些句式的結構才可以看得清楚，中國語的基本特徵也才可以完全顯現。書中並用新的圖解法表示這些結構，更可使人瞭然。書中又說到古人文章不帶標點，遇着某一意義可以獨立也可以不獨立時，句與分句的界限就不能十分確定；我們往往得承認幾種

看法都不錯，這是謹愼而切用的態度，關係也很大。

新文學運動和新文化運動以來，中國語在加速的變化。這種變化，一般稱爲歐化，但稱爲現代化也許更確切些。這種變化雖然還只多見於寫的語言——白話文，少見於說話的語言，但日子久了，說的語言自然會跟上來的。王先生在本書裏特立專章討論「歐化的語法」，可見眼光遠大。但所謂歐化語的標準很難選擇。新文學運動到現在只有廿六年，時間究竟還短；文學作品誠然很多，成爲古典的還很少，就是有一些可以成爲古典，其中也還沒有長篇的寫作。語法學家取材自然很難；他若能兼文學批評家最好。但這未免是奢望。本書舉的歐化語的例子，範圍也許還可以寬些，標準也許還可以嚴些；但這對於書中精確的分析的結果並無影響。歐化的語法這一章的子目便可以表現分析的精確，現在鈔在這裏：一、「複音詞的製造」二、「主語和繫詞的增加」三、「句子的延長」四、「可能式、被動式、記號的歐化」五、「聯結成分的歐化」六、「新代替法和新稱數法」七、「新省略法，新倒裝法，新語法及其他」看了這個子目，也就可以知道歐化的語法的大概了。中國語的歐化或現代化已經二十六年，該有人淸算一番，指出這條路子那些地方走通了，那些地方走不通，好教寫作的人知道努力的方向，大家共同創造「文學的國語」。王先生是第一個人做這番工作；他研究的結果影響中國語的發展一定不在小處。

本書從「造句法」講起，詞類只佔了一節的地位，和印歐語的文法先講詞類而且逐類細講的大不同。這又是中國語和印歐語根本差異處。印歐語的詞類，形態和作用是分不開的，所以在語法裏佔重要的地位。中國語詞可以說沒有形態的變化，作用又往往隨詞序而定，詞類的分辨有些只有邏輯的興趣，本書給的地位是儘管够了的。本書以語法作用爲主，而詞類，仂語等都在句子裏纔有作用，所以從造句法開始。詞類裏那些表現語法作用的如助動詞（「把」字「被」字等）副詞、情貌詞、語氣詞、聯結詞、代詞都排在相當的地位分別詳論。但說明作用，有時非借重意義不可。語句的意義固然不能離開語詞的結構——就是語法作用——而獨立，但語法作用也不能全然離開意義而獨立。最近陳望道先生有文法的研究一篇短文（讀書通訊五十九期）文後附語裏道：「國內學者還多徘徊於形態中心說與意義中心說之間。兩說都有不能自圓其說之處。鄙見頗思以功能中心說救其偏缺。」功能就是作用。可惜他那短文只描出一些輪廓，無從詳細討論；他似是注重詞類（文中稱爲「語部」）的。這裏只想舉出本書論被動句的話，作爲作用和意義關係密切的一例。書中說被動句所敍述的，對句子的主格而言，是不如意或不企望的事。這確是一個新鮮的發現；中國語所以少用被動句，我們這才了然。——本書雖以語法作用爲主，同時也注重種種用例的心理；這對於語文意義的解釋是有益處的。

本書目的在表彰中國語的特徵，它的主要的興趣是語言學的。如上文所論，這一個目的本書是達到了。我們這時代的人對於口頭說的也是筆下寫的現代語最有親切感。在過去許多時代裏，口頭說的是一種語言（指所謂官話。方言不論，）筆下寫的另是一種語言；他們重視後者而輕視前者。我們並不輕視文言，可是達意表情一天比一天多用白話，在現實生活裏白話的地位確已超出文言之上。本書描寫現代語，給我們廣博的精確的新鮮的知識，不但增加我們語言學的興趣，並且增加我們生活的興趣，眞是一部有益的書。但本書還有一個目的，書中各節都有「定義」按數目排下去，又有「練習」「訂誤」和「比較語法」，是爲的人學習白話文和國語用意很好；不過就全書而論，這些究竟是無關宏指的。

三十二年三月，昆明。

中國文學與用語（譯文）

——日本：長瀨誠作

一

去年周作人氏來東時，說起中國現代白話文學正在過渡期用語猥雜生硬，缺乏洗鍊，所以像詩與戲劇等需要精妙語言的文學，目下佳作甚少，發展的只有小說罷了。荻原朔太郎氏響應周氏之說，以爲日本文壇現狀也是如此，因言語猥雜而欠調整之藝術味，於是詩與戲劇的佳作就不可得了。原來是言語造詩人，並非詩人造言語啊！（純正詩論。）言語造詩人還是詩人造言語，雖尙有考察的餘地，但言語對於詩及戲劇關係重大，吾人大約皆無異論。周氏和荻原氏所說都是國內時代的限制，但同時也各說了本國語所具的本質的區別。現代中國語文的猥雜是受了異形式的外來語文的侵蝕，過渡的混亂狀態，我想。

二

花美。（中）

花ハ美シイ。（日）

Die Blume ist schön (德)

La fleur est belle (法)

The flower is pretty (英)

歐洲語裏作這種命題主辭的名詞有冠詞的限制，作賓辭的形容詞，在法國語也有性別的限制，而主賓辭皆以繫辭連結之：包括這種主賓辭的判斷，顯然是分析的而帶客觀性。中國語呢，沒有冠詞，形容詞也沒有性別的限制，只說「花美」就成。這種與其說是判斷，不如說是像表象性質的短語「花美」的樣子，是判斷以前的東西。日本語却在二者之間。

中國舊文學取了這種表現形式，所以能在一二十字的短句中，將那具有無限飄渺的餘韻的作者世界觀投映出來，而形成神韻一派。又如莊子，好像那位反對論理地把握「實在」的柏格森的樣子，也主張着直覺的知的同感似的（如應帝王篇混沌的死及天道篇輪扁等寓言；）他那象徵主義色彩也大大的靠着中國文這種特質的幫助。

三

就詩歌說，這種性質的文學到唐代李杜等已達完成之域。中世的唐朝，社會機構染着很濃的浪漫色彩，李杜等的詩便是這種社會機構的投影。而現代中國呢，一面還殘存着舊日家庭經濟的生產

機構，一面却向着資本主義經濟最尖端進行；社會狀態既如此猥雜，精神方面在過渡中也極其混亂。無論中國人驅使文字如何的巧用舊來成語表現繼續輸入的新名詞概念到底不合式，却是當然。一面用「引得」「德律風」「摩托車」等歐洲語的譯音，一面將「不景氣」「取締」「雛形」「立場」等等日本語照原樣使用看起來却也並不感着如何生硬似的。——胡適氏對於這種新名詞敏感的關心着，將 Renaissance 的日本譯語「文藝復興」改正為「再生時代」，將 Scholar 哲學的日本譯語「煩瑣哲學」改正為「經院哲學」（中國哲學史大綱上卷）——這種情形不止於單語範圍，就文章本身而論，新思想的輸入也當然要引起文體的變更的。跟着新文化移植來的是舊來的世界觀之科學化；文學革命的白話運動結果，將舊來表象的表現形式改變了，使它適應這種科學化：這便是白話運動的基調，雖然是非意識的，我想。現在的白話裏，「花美」改說「花兒是美麗」了，形容詞「美麗」用「是」字與主辭「花兒」連結。「是」字原來大約是代名詞，在現在白話裏已轉化而與 Sein（德）être（法）be（英）等字相同，做着繫辭的事了。這句子比說「花美」時顯然更加分析的判斷化了。從文學上看，這種表現形式與舊來表象的表現形式相比，缺乏含蓄氣味不佳，給人以猥雜之感，也是理有固然。但是不管這些，照前述理由，我總想着白話運動的趨向是不錯的。

四

我總想：中國決不會因為使用那種猥雜的語言，作那種不文學的文章，就永久產生不出藝術的詩與戲曲。凡過渡的東西，一般人常以為新奇、猥雜。不獨語言如此，像在日本，在現在中國的樣子，汽車與民衆生活乖離，成為嗟怨之標的，成為「普羅文學」的對象，這種時代豈不也有嗎？又像現在中國女子高跟鞋成了問題一樣，在日本，女子斷髮洋裝的事是如何不合社會環境而受非難呵。可是日子久了，生活式樣與新的生活式樣以及新的概念調整了，從前認為新奇的便不新奇了，感着猥雜的也像沒有那樣猥雜了。

這種情形在中國也一樣。不單是任憑那樣的自然淘汰，還可設法普及教育並統一語言，應用注音符號等音標文字以補足有音無字的缺陷；那麼接觸新時代的思想感覺而仍不失中國的特質的文學，一定會產生。

過渡期的亂雜在日本也麻煩過來着。十四五年前，說『因為跟他在公開的席上有一兩回坐在一處，忽而攀談，從此便熟起來了。』——如此說便明白的事情，若改說『公開的席上有一兩回因為空間的距離，偶然會認識了他。』這樣的表現形式，便算是所謂新人物的表徵了。

以意為之的事也許有；但外國人的我們所望於中國文壇的是發表中國色彩濃厚的作品。我們

推重魯迅的作品，決非爲了他對於現代文化觀點之精，而是爲了他作品中滲透了非中國人寫不出的，中國人的生活意識及世界觀。佳作也許總帶着民族味的話雖如此，將舊來的表現形式不管三七二十一照原樣使用，我們却是一點不盼望。我們深知「連結二點之線乃二點間最短距離是也」（二點ヲ連結ブ線分ハ二點間最短距離ニテ候）等表現形式之無理，決不至於要求中國文擴作同樣的蠢事。

我與國人皆爲現在中國語文的猥雜悲，可是確信，過了這好比生產之苦似的過渡期，前途是光明的。

日本竹內氏等辦中國文學研究會，出版中國文學月報，以介紹批評新文學爲主。現已出到第九號。本篇見第八號中，雖簡略不備，但所提出的問題是很有趣很重要的。著者非會員，原在外交部，現在東亞學校服務，有中國支那學研究的現狀與動向一書。未見。

二十五年一月，譯者記。

日本語的歐化

——谷崎潤一郎文章讀本提要——

(一)本書著者是有名的小說家，議論平正，略偏於保守。論文調一章說日本文章可大別爲「流麗」「簡潔」兩派，前者即源氏物語派，也就是和文調；後者即非源氏物語派，也就是漢文調（一六三面。）著者說前一體最能發揮日本文的特長。從前人稱讚文章，慣用「流暢」、「流麗」等形容詞，以讀來柔美爲第一條件。現在的人氣味却不同了，喜歡確切鮮明的表現，這種表現法便流行了；他希望要稍稍使流麗調復活才好（一六二面。）所謂確切鮮明的表現固然近於漢文調，還受了西洋文的影響。著者反對西洋文的影響，他是個國粹論者。

(二)書中反對西洋化的話，隨處可見。他說現在的口語文並不是照實際的口語寫的，現在的文章似乎是西洋語的譯文，成了日本語與西洋語的混血兒。實際的口語雖然也漸漸染上西洋臭味，可還保存着本來的日本語特色不少（二五一至二五二面。）又說現代人好濫費語言，也是西洋人的癖好。小說家、評論家、新聞記者等以文爲業的人所寫作的也竟有此傾向。西洋人愛用最上級的形容詞，如all、must等，日本人從而模倣，於沒有必要時也用。著者說：『我們祖先所誇詡的幽邃愼深之德，便

日漸消失了。』（七二面）

（三）他舉過一例，指出現代文與古典文有三個不同之處：一是省略敬語，二是句讀顯明，三是有主詞（一五六面）。古典文如源氏物語，正要句讀不顯，造成朦朧的境界，其柔美在此（一五二面）著者本人的文章也學這一派；他的點句法並不依照文法的句子而要使句斷不明，文句氣長，如用淡墨信筆寫去的神氣（二三二面）。又日本語的句子，主格是不必要的（八〇面）。他說有個俄國人要翻譯他的戲劇叫做「要是眞愛的話」的，覺得題目很難翻。到底誰愛呢？是「我？」是「她？」是「世間一般人？」要而言之這個句子的主詞是誰？他說按戲講，主詞可以說是「我」；可是按理說，限定愛者是「我」，意味未免狹窄些。雖然是「我」，同時是「她」，是「世間一般人」，是別的任何人都行：這樣氣概就廣闊，令人有抽象感。所以這個句子還是不加主詞的好，他說，儘量模糊，於具體的半面中含有一般性，是日本文的特長；關於特別的事物的話，可以有格言與諺語之廣之重之深。要是可能翻成俄文，也還是不用主詞的好（二七四至二七五面）。他又舉李白的靜夜思說此詩能有悠久的生命，能訴諸任何時代任何人的心，原因固然很多，而沒有主詞，動詞不明示「時間」，這兩件事關係甚大（二七六至二七八面）。

（四）著者是不看重文法的。他說：『文法正確的未必是名文；別教文法拘束住罷』（七八面）。況

且所謂日本語的文法，除動詞助動詞的活用，假名用法，係活的用法以外，大部分模倣西洋，學了實際上沒有用處，不學怕倒覺自然（八一面。）即如動詞的時間規則，日本語也不是沒有，可是誰也不去正確的應用（一九面。）他說現在日本中學校都有文法的科目，因為學生說本國話雖無特別困難，但寫文章卻和外國人一般，須有規則可以据依。而現在的學生雖小學校的幼童也用科學方法教育，從前私塾裏非科學的教法，如無理的暗誦朗讀，他們是不服的；他們頭腦已習於演繹歸納，不用這種方法教，是記不住的。先生也覺得這麼辦有標準有秩序，所以現在學校裏教的日本文法，實是為了師生雙方的便宜，將非科學的日本語的構造，儘量裝成科學的西洋式的，強立許多「非如此不可」的規則，如無主詞的句子是錯誤之類（八三至八四面。）但他說來說去也還是只能承認，在初學的人，將日本文照西洋式結構，也許容易記些。但這只是一時不得已的方便法門，到了相當的程度，就不能再用這種笨拙的辦法，須將因襲照文法而用的煩瑣的語言竭力省減，還原於日本文簡素的形式，這是作名文的秘訣（九一面。）但還原怕未必是容易的事罷。著者頗贊成私塾的朗讀法，引了「讀書百遍意自通」的諺語（三九至四〇面；）但口語文不適於朗讀（四四面，）私塾的朗讀法終於是不行的。

（五）主詞的有無與敬語有關。用了敬語的動詞助動詞，便可省略主詞而不致混淆，以造成複雜

的長句(二六七至二六八面。)所以敬語的動詞助動詞不僅有表示禮儀的作用，並且是補救日本語構成上的缺點的利器（二六九，二七〇面。）著者說今日階級制度撤廢煩瑣的敬語雖已無用，但是敬語決無全廢之理。因爲敬語在日本國民性及日本語的機能中有着很深的根據的緣故。現在人已將昔日的書簡文中相似的動詞助動詞應用於日常的口語裏，便是一證（二六八至二七〇面）敬語不限於動詞助動詞，別的品詞中也有，尊稱便是。如「顏」上加「御」字，便可省說「你呢」「你的」其省略作用正同（二七〇面。）但現代口語中雖用敬語，文章中却不多用，這是甚麼緣故呢？因爲文人相信文章不是對面說話，而是向公衆說話，所以敍述時不願將個人的感情參在裏面；再說留給後世人看，即使對於尊敬的人的事，也當取科學者的冷靜態度。著者的意思，有些書裏不妨參入一些親愛敬慕的感情，如子姪記尊親的事，學生記先生的事，妻子記丈夫的事，僕婢記主人的事等。就是本書著者「對於諸位先生也在用着或種程度的敬語」的（二七一面。）著者論文體一章中，將日本口語體分爲「講義體」「兵語體」「口上體」「會話體」四類（一八二面。）「講義體」去實際的口語最遠而與「文章體」相近（一八三面）；演說時講書時都用此體，現在普及於一般日本人的口語文大部分是這。個「講義體」可以說就是現代文（一八五至一八六面。）可是「講義體不適於多用敬語」（二七二面，）著者的意思怕到底不容易多多實現。

（六）著者論「會話體」的特長有四：一、說法自由，句末用名詞用副詞都成，不像別體有死板的句式。二、句終有音的變化，即表示口氣的聲音。三、可以實際的感到作者的語勢，想像他微妙的心境與表情。四、可以辨出作者的性別。著者主張論文與感想文等皆可試用此體，小說更不用說（一九三至一九四面。）但是近來年輕人將他們自己平素隨便的發音移寫入文字裏，如「シコキタ」作「シコタ」之類，而小說家於敍述的文字裏也流行這種錯誤的用法。著者認為是可慨歎的（二六一面。）其實音的變化也是自然的趨勢，一兩個人是擋不住的。

（七）本書論文極重含蓄，可以說自始至終只說了含蓄一事（二七四面。）論品格一章，有論古典中人名一節，著者開頭就說：『我們以直述活的現實為卑下，言語與所表現的事情間必須隔着一重薄紙似的，才覺着品高。我們是這種國民。』他舉伊勢物語中的插話，總以「昔有一男子」句起始，而決不記這些男子的姓名身分住所年齡。又這類書中記女人的名字，多只寫一個「女」字。見於源氏物語中的「桐壺」「夕顏」等名也並非女人們的本名，而是借房室或花的名字以稱之。著者說：以「物語」而論，若用女人們真名，就對她們失禮了。對於男子，也多避記真名，而以其官職爵位住所邸宅的名稱間接指示之。這樣，述情寫景就能「如隔薄紙一張」了。他說，真實雖可貴，但寫得太顯，便教人覺着如在人前露出膣股似的了（二四九至二五〇面。）

（八）他又以含蓄解釋日本語語彙的少。在日本語裏，陀螺或水車轉，地球繞着太陽轉，都用「マハル」或「マハル」或「メグル」兩字。前者是自轉，後者是繞着別的東西轉，在日本語却不分別。中國語裏相當於「マハル」或「メグル」的字可就多了，如「轉」「旋」「繞」「環」「巡」「周」「運」「回」「循」等，意義皆略有不同。他說，這是日本語的缺點之一。從前日本人取漢語以補充自己的語彙，現在又取歐美語，這是很對的。但是他又說語彙豐富起來了，便過於依賴言語的力量，過於好說話，而忘却沉默的效果，那就不妥當了。他說日本語語彙的缺乏，不一定就是日本文化劣於西洋或中國，他寧以爲這是日本國民性不好說話的證據。自古中國與西洋都有以雄辯著聞的偉人，日本的歷史上就沒有這種偉人。他說日本自來的風氣是看不起能辯的人的。他說因爲日本人正直，貴實行，不愛巧語花言，又性不執拗，對於一件事不願意煩言。他說日本人有十分實力，自己只覺着七八分，叫人看也只七八分；這是東洋式的謙讓之德，與西洋人正相反。又說優劣暫不必論，而由此可見日本語的發達，不適於多言，並非偶然（五四至五八面）。著者論述此意，佔了三面半的地位，才眞是雄辯呢？

（九）可是日本人依賴言語的習性，到了記述西洋輸入的科學哲學法律等學問，就發生困難了。這些學問在性質上必須緻密正確，非處處寫得淸淸楚楚不可。但日本語的文章却怎麼也不能如此周到的。著者說他常讀日譯德國哲學書，許多處問題稍深入，就常會不懂。這固然也是哲理本身的深

奥，而日本語構造不完備却是主要原因。自古以來，東洋關於學問技術的著述也不是沒有，但都以難言傳的境界爲貴，以寫的太露爲嫌。徒弟教育時代弟子直接受先生口傳，一面受先生的人格陶冶，自然領會，並不全依賴書。這樣看來，日本文章不適於科學著述也是當然的了。現在日本的科學家解決這種不便，大概以參用「原語」爲主。他們講書在日本語裏挾上非常多的原語，發表論文，既用日本文，同時又用外國文發表，而以外國文體爲標準。他們的日本文在具有專門的知識及外國語的素養的，雖然看得懂，在常人簡直茫然。體裁雖說是日本文，實在是外國文化的東西。這種外國文化的東西要比外國文還難懂，實際上說，翻譯文在沒有外國文的素養的人才是必要的。日本的翻譯文，沒有一點外國文的素養的却看不懂，那有甚麼用呢？（七二至七五面）

（十）但日本語這種缺陷該怎樣補救才好呢？這不僅是文章的問題，而是由於思想方法，長時間養成的習慣，傳統氣質等等。就眼前而論，不適於用本國國語發表的學問，不能算是本國的東西。著者說：『遲早我們得創造適於我們自身的國民性及歷史的文化式樣。』他說，今後不可單模倣西洋人，非得將從他們學得的東西與東洋的傳統精神融合起來開闢新路不成（七五至七六面）。著者相信他們立在文化的前頭發揮獨創力的機運已經到了（七六面）。但是談何容易呵！

（十一）從以上種種看，在創造中的日本語的問題，頗跟在創造中的中國語的問題相像。這也難

怪，日本語在構造上雖與國語不屬一系，但在文化及表現的樣式上，却是差不多的。日本語所受漢文的影響實在太大了。又日本維新在別的方面進步很快，但在語文方面似乎並不如此。我們和他們至多也不過五十步百步之差罷了。所以谷崎的議論很足供我們參考。但他的意見究竟過於保守，在這個時代，講 Tempo，講 Speed，人心忙迫而忘却悠閒的這個時代（一四四面），怕不合於實際罷。

——原書中華民國二十三年（昭和九年）出版本文作於二十七年一月。

日本語的面目

這裏是四篇論文的提要。原文都見於日本山本三生等編纂的日本文學講座第十六冊國語文法篇，中華民國二十四年（昭和十年）出版。

（一）保科孝一：日本語的特質（一至三四面）

本文分十節：一論語言起源於擬聲，二論日本語是關節語，三論助動詞及助詞的發達，四論語序，五論日本語是多節語及疊字對句等，六論敬語，七論省略法的發達，八論口語文言的關係，九論方言的發達，十論語音的連想作用。文中重要的依據，似乎是 Aston 的 A Comparative Study of the Japanese and Korean Languages (1879) 與 Chamberlain 關於日本語及蝦夷語的比較研究（四節），可見日本人對於他們自己的語言還沒有研究成績可言。文中所論日本語的特質，或可幫助我們批評日本語，或可幫助我們研究本國語，現在摘述一二。

先說語序。日本語的句子，主詞居首位；直說法以動詞或形容詞結尾，動詞賓詞在動詞之前；疑問句則有疑問助詞，常在動詞或形容詞之後。Aston 說這種語序對於發表論理的思想是否有利，是個問題。怎麼說呢？因為判斷事物時最重要的成分放在句子的最後，那判斷就不能早確定，到了最後還

可以變更。如說『私ハ增稅案ニ贊成致シマ』一句子到此，贊否是不確定的；最後加上『ス』或『セン，』那說話人的意思才確定了。又疑問助詞『カ』照例放在句子最後；要是對於上引的一句發生疑問，便得說，『アナタハ增稅案ニ贊成致シマスカ致シマセンカ』（你對增稅案贊成呢？反對呢？）這些表示肯定、否定、或疑問、禁止的意思的最重要的成分，都在句子的最後，未免不明確，同時像是意志浮動，到最後還不確定的樣子。如中國話那樣按着主詞、述詞、賓詞的順序，恐怕不成。日本人對於席間演說等本領很差，老用「不過呢」「那麽」「就是」等插進語句中間；這些話甚麽用處也沒有，只不過塡空子罷了。這在歐美人大概不會有的。日本人的不能持論，正是日本語語序的結果罷。（一〇至一一面）這裏所說疑問助詞在句末，與中國語是相同的。

次說人格化。Aston 說日本人與朝鮮人想像力大不發達，語言缺乏人格化。有知之物與無知之物，神與萬有，精神與物象，個人與衆人，自己與他人的區別，都很缺乏明瞭。兩國語言都沒有文法上的性別，即人稱代名詞和形容詞都是不分性別的。動詞也不分人稱。阿利安語藉人代名詞以表示這種動詞的區分；日本語與朝鮮語雖有男性代名詞及女性代名詞，但都不明示動詞的人稱。因此兩國語言裏主語與動詞連接的力量是極薄弱的。又因動詞缺乏人稱，眞的被動語氣不發達。朝鮮語簡直沒有被動語氣。日本語裏也不十分發達，被動可用以表示可能及敬語；這種用法在阿利安語少得很。人

稱觀念的不發達，從人代名詞也可見。人代名詞多用不指示人稱的詞。如自稱用『ソレガシ』（某，）對稱用『君』『旦那』（大人，）他稱用『彼方』便是一例。就將這些詞兒算入，文章中用代名詞的地方還是很少；純粹的日本文三面中只有人代名詞六個罷了。如譯成英文，便非一百個不可。朝鮮語裏代名詞也不多用。因而兩國語言裏數的觀念，比阿利安語不發達的多。例如兩國語言裏沒有雙數 dual number，動詞形容詞也沒有可以表現複數的形式，名詞的位也與數無關，都可見。這也是主語與動詞關係不嚴密的一個原因。兩國語言的名詞沒有單複的區別，只在代名詞裏多少有一些。（一三至一四面）Chamberlain 說：『日本敬語極豐富，敬語可代替人代名詞，又可代替表示人物的動詞活用。』（一四面）這當也是人稱觀念不發達的一大原因。日本的代名詞很不少，有些是本國的，有些是漢語裏傳去的，但省而不用的時候多。保科孝一却說：『日本是離開大陸的島國，不怕外國侵略，島內生活極爲平和愉快，「所有」觀念不大發達，大概代名詞便因此粗疏起來了。』（二三至二四面）

次論省略。只省略主語一點，與阿利安語不同。『因爲有敬語表示人稱關係，省了代名詞不怕誤解。平安朝假名文學照例在開端一度表出主語，以下便一概省略。源氏雨夜的品定裏，主語也大抵省略。這因事實的內容與敬語的關係，了解主語所表示的人格，並無何種困難；將它省去，文章倒簡潔些，

修辭的價値也增大些』（二五至二六面）

次論口語與文言。德川時代的學者，以爲文言崩壞，變爲口語。如文言上二段、下二段的動詞崩壞了，便成口語裏的上一段、下一段了。著者說文言自體自然崩壞的事是沒有的；倒是口語有了變化，文言是要受影響的。以本例而論古代口語的上二段、下二段的動詞變成了現在的上一段、下一段動詞。這種變化發生於口語之後，文言也會用上一段、下一段活用的。音便也如此。先發生於日常談話，到了普及於一般口語的時候，自然就影響到文言了。例如 Kisaki—Kisai—Okini—O;ni injiku—injin，Sukikaki—Suigai，K音的脫落是發生於口語的一個音便的現象。這個現象普及於一般口語的時候，自然便影響到文言；文言便也漸漸將這個變化行開了。（三〇面）

次論音節。日本雖有單音字，但是少數，大部分是二音以上的。日本單語構造與中國語斯拉夫語之子音多於母音者不同，而與意大利語之多含母音者相似。音節構造雖然簡單，可是說話及歌謠舒長而不急促。著者竟然說：『用這樣語言的日本民族的氣質自然平靜明朗的』（一六面）又疊語與對句也是日本語的特徵（一六至一八面），與中國語相同。

（二）小林好日：日語文章論（一〇九至一二六面）

本文誠如著者自論，是個未成品；其原因在硬用西洋理論及文法的範疇來講日本語句的結構，

而一面自己也不信其合式，所以便不免浮光掠影的毛病。但文中也有幾處值得注意的。

第一判斷句與非判斷句。如『雪ハ白イ』（雪是白的）整個兒是論理的判斷；『雪ハ』是判斷的主題，『白イ』是敍述語。表現判斷時，總用助詞ハ字的。這叫做「對極關係。」像『强的國家』或『紙及墨』『筆、墨、紙』那樣從屬關係或同位關係的連語叫做「同極關係。」（一一一面）但『子供ガ鷄ニ餌ヲヤッテヰル』（孩子拿食物給鷄）一類句子，却不算「對極關係，」因爲這只是知覺作用，而不是判斷作用。這裏只有直觀。直觀雖也可作判斷的對象，但須將句子變爲論理判斷的形式，如說『目前ノ光景ハ』（目前的情形是）云云，這一來判斷的對象便清楚了。在本例裏，『子供ガ』『餌ヲ』等是動詞『ヤッテヰル』的主體及客體（賓語）是從屬於動詞的補充成分。動詞所說明的概念，只是他的主體（目的、標準）的事物的屬性概念。所以在這種句子裏，主詞是從屬於述語的；那麼整句便是同極關係了。（一一二、一一三面）

第二語序。語中成分有四：主語，述語，賓語，修飾語。定他們的關係的，一是語序，一是助詞。如 John struck James 與 James struck John 兩句中主賓語的區別，靠語序。但在日本語，像『太郎ハ次郎ヲ打ッタ』與『太郎ヲ次郎ガ打ッタ』兩句，就靠助詞顯示這種區別了。又如中國語那樣的孤立語，表示句中各成分的關係，語序是特別重要的。可以說不研究語序就無文法可言。所以中國語稱爲

序列語。『大破敵兵』『敵兵大破』二句，便只是靠語序區別主語與賓語的。在日本語『敵兵ヲ大イニ破レタ』『敵兵ガ大ニ破ッタ』用ガ與ヲ便將主賓關係顯明了。日本語裏助詞表示句中各成分關係，其重要由此可見。（一一六至一一七面）

第三單語的構成。在語句中單語構成連語，單語連語構成句。看起來好像先有單語，次有連語，最後才有句。其實不然，從發生上說，先有句，次有連語，最後才有單語，這從幼兒的語言可以想見。幼兒的語言不是單語的連結而是聲音的連語，如『バアバアバア』是這種聲音是作為句子而結合，以顯示全體表象的。這樣作為句子發表的聲音結合，幾個湊起來便又成了新的統一體；而原來的一句成為他的部分。既成了新句子的部分，就不得不縮短變形。何以呢？因為句子不單是聲音與聲音的結合，而是聲音羣的統一，他是與意識內容的統一融合之事實相應的外形統一，他便是這種聲音結合。那麼，句子作了別的句子的部分時，便成了連語了。而這新句子又與別的句子結合而變成連語，更要縮短變形一回。如此縮來縮去變來變去，結果便造成了單語。這些單語的連結和連語的連結，伴着語言的發達，習用的結果便成了定形，少有刺戟，立即會再現於意識之中。（一一九至一二〇面）

『第四和文脈。和文脈是用連語，連鎖的延而不斷的構成法；句子短，句法簡潔，便是漢文脈了。現在人受了歐文的影響，多用短句，但還不能完全避免連鎖式而不用。這可以說是日本文章構成法的一

種特徵。（一二五面）但勝本清一郎在東京日日新聞發表的日本文學的基礎一文中，却否定這種特徵，以為像谷崎潤一郎的春琴抄蘆刈等只是風靡歐洲的 Rococo 趣味的影響。（一二六面）

第五文法。著者以為「要作日本語文法，當先看日本人的思想如何表現到句子裏，這又非得先歸納的研究事實不可。須廣搜從古至今各時代的各種語言資料，將句的組成以歷史的眼光考察之。立足於如此的歸納的歷史的研究之上，日本語的文法才能建立起來。在這個意味上，像松下大三郎的標準日本文法是有可注目的價值的。」（一二六面）

（三）吉澤義則：平假名的研究（一八五至一九五面）

鈔本上寫イロハ歌用的一種字體，叫做「平假名」，自古相傳為空海所作，但無確據。這傳說始見於大江匡房的江談：

天仁二年八月日，尚小一條宴青談之次，問日假字手本者何時始起乎？又何人所作哉？答云：弘法大師御作。云云。

就古代平假名的形狀和文字的性質想，此說不可信。新井君美創自然發達說，伴信友繼述之，著者是贊同的。（一八五至一八六面）

平假名之稱始於江戶時代，古稱「女文字」或「女手」。土佐日記中只有男文字的名稱，是指漢字的；想來也該有女文字的名稱以指平假名。參看宇津保物語以下的用例，此意很可信。著者反對

空海說，從「女文字」或「女手」的名稱想以爲平假名是女子作的。（一八六面）

萬葉集時代已過，古今集時代未來，這其間是日本文學的黑暗時代，詩文隆盛，壓倒和歌。這時代文藝清清楚楚分爲男性的和女性的。男性文藝用漢語表現，非用漢字寫不成；女性的以日本語表現，寫假名。（一八六面）這種分野起因於當時的男女教育法。男子教育以漢學爲首。九條殿遺誡有云：「凡成長頗知物情之時，朝讀書卷，次學手跡，其後許諸遊戲。」女子教育，上流社會只學學彈琴與和歌，中流社會則學染織裁縫等作主婦的必要的知識技能，由枕艸子及源氏物語等木卷雨夜的品定知之女子和漢字是無緣的，而且當時還有一種迷信，說女子讀了眞字（漢字）書會被人制住（？，）見紫式部日記。（一八七面）

這時候女子就是有漢學的知識，也不能表現出來。她們只專心於和歌，潛思於假名的日本語裏。和歌對於當時女子，與其說是趣味的文學，不如說是生活上不可缺的文學。寫和歌便非用假名不可。所謂男女的分野不獨純文藝如此，所有筆扎，無不判然畫分。日記與書簡都是這般。女子習於這類文字，漸漸便製出平假名來——不用說這並不是意識的計畫。她們常用假名，有時任其才氣，信筆揮灑作草，爲求簡單，隨意省筆，而因不知漢學，不受漢字掣肘，得以大膽自由。雖是大膽自由，但在受尚完全的趣味教養的女子的手裏，常教趣味性引着走，這便成了優艶的「女手」。（一八九面）

「王朝時代」人分假名爲五種，見宇津保物語。一、「男手」本用來稱漢字（？）後來借稱假名的一體，所謂「萬葉假名」的。這是一字一字離開寫的，與連續書者異。二、「非男非女體」即草假名，通稱爲「草」，是借用漢字草書之名。（「草」又爲假名的總稱，對漢字而言。）著名的秋荻帖就是這種字。三、「女手」（「女手」也可作爲對漢字的假名的總稱。）四、「カタカナ」（片假名）五、「葦手」（一種草書）文中無說，不詳。「女手」是假名中之極草者，文字的姿態與筆致都不十分淸晰，必是連續書的和歌書簡之類，這從「女手」的本質使然。（一九一至一九二）

（四）春日政治：片假名的研究（一九七——二〇六面）

片假名作者問題，「南北朝」人明魏法師（藤原長親）倭片假字反切義解序首言之：

> 風聞太古之代，未有漢字君臣百姓老少口口相傳（原註：中略。）而凡國家用文字有眞字有假字（原註：中略）至於天平勝寶年中，右丞相吉備眞備公，取所通用於我邦字四十五字，省偏旁點畫作假字。
>
> 是故竪列五字，橫列十字，加入同音五字爲五十字（原註：中略。）世俗傳稱之云吉備大臣倭片假字反切矣，有其口訣矣。

並且說：

那麼，連五十音圖也成於吉備眞備之手了。但片假名不出於一手創於一時是顯然的。而五十音圖片

假名用得多了（古代書寫有用眞假名的，但用草假名的不常有）以後，將片假名字母綜合而成，不會與片假名同時創作。相信片假名是一人一時所作的人，容易相信兩者成於同時；又因整理音韻非如眞備那樣有學識的人不辦，因而眞備便成了創片假名的人了。（一九七至一九八面）又有白蛾，補註新井白石的同文通考，據以呂波聲母傳更說五十音法是唐王化玄傳給眞備的。

近世這種俗傳漸漸站不住。契沖的和字正濫鈔說眞備說無證據，說片假名與平假名都是弘法大師作的。釋文雄和字大觀鈔對於異體的假名懷疑；他說吉備公是折衷前人所作片假字，集其大成，所以在書中尙有少許異體的假名殘留着。伴信友對於假名的研究，最爲深廣，著有假名本末，也懷疑異體的假名，但仍拘於舊說，他以爲那些異體是舊體用熟了以後重製的。以上這些人對於異體假名那樣貴重的資料，都沒有能多多試用歷史眼光比較觀察一下。（一九八至一九九面）到了明治時代，文藝類纂的作者木神原芳野在同書的字志裏說：

片假名原爲省文略寫，去偏旁以便用，而存於古代書跡中者，其省略初無定法，愈古愈然，是不出於一手而成其體者；其始自何時，不能詳也。

這也懷疑異體，但否定了眞備說，年代的考察，已萌芽，比文雄的承認異體的存在是更進一步了。（二〇〇面）

享和二年平澤元愷的門下生某拿元愷的譔微字說求村田春海校正。春海因著字說辨誤。書中「片假字」一條駁元愷「省文無用全書者」說云：

> 如此書說片假字皆省文而無全字，但契沖將「千」「子」「井」等字當作全字；省文雖多，也夾著全字的。這種全字大概也得叫作片假字，是一定的。片假字原爲讀書旁訓而設，筆畫少書寫便利，那麼省筆少的全字自然也可用。雖然全字罕見，但立省文爲定則是不成的。

「片假字原爲讀書旁訓而作」以下的話極中肯，從前無人說過，眞是卓見。山崎美成的文教溫故也說：

> 就古書之訓點（註音並記讀法）及點圈中殘存之古體片假名而論，蓋者旁記字訓，以眞書點畫繁多，遂加省減，此即片假名起源矣。（十〇一面）

假定片假名發生於「訓點」，想着若就這種「訓點假名」加以年代的考察，則片假名的起源發達得明，因而從事研究的，却是大矢透博士的事業。他著有假名源流考、周代古音考、音圖及手習詞歌考、韻鏡考等。關於片假名研究，明治四十二年刊行的假名遺及假名字體沿革史料是他的名著。該書於平安初期至近世初頭的片假名字體沿革，開始與吾人以相當鮮明的概念，並指示各時代片假名字體的標準。但「訓點」最初期的資料，即可見片假名發生之始的資料，諸書中尙無之。不過博士

繼續孜孜的蒐集古資料，後來又公布了兩三種史料作爲續篇。這些都是從奈良正倉院「聖語藏」的御藏經搜得的，其中已經有可以窺知片假名起源的好材料了。博士本計畫寫一本假名字體沿革考，可惜沒有成書。但他關於片假名發達的調查，可以說是近乎完成了。（二〇三面）

見於正倉院「聖語藏」的「點本」，以施於神護景雲二年御願經一類，持人菩薩經、羅摩伽經及唐寫阿毗達摩雜集論等的「古點」爲主要材料。其中景雲願經一類似乎是最古的施點。這些古點本共同的特徵是，假名的字體常以眞假名（漢字）爲本位，略體假名極少。與稍後的假名字體比較，知此種情形屬於片假名發達的極初期。這種事實表示「訓點」的假名是從記入眞假名起始的。

論到記入假名的方法，字形大，是特徵。有些（如持人菩薩經）只以大字將助詞嵌入本文中，而將助辭嵌入本文中，並將實辭的音訓記於欄外的也很多。本文中避免記入假名，是因爲漢字小了書寫困難；要將漢字記注在行間而不點汚本文，是很難的。那麼要是多將假名記入行間，字形就得小，因而便有了省文假名增加的情形，如羅摩伽經點便是的。（二〇四至二〇五面）

調整你的語調——與爲人（譯稿）

本文見一九四四年六月份美國讀者文摘，是一個節本著者休士·麥恩斯 Hughes Mearns 是知名的教育家和心理學家。

我知道一位出色的作家到飯館裏侍者們總不好好的招待他。這種經驗叫那位作家老是莫名其妙。他的話夠客氣的，可是他的腔調，就是叫一客晚飯罷，却大模大樣的使人難堪。在侍者聽起來，那話味兒好像是：『瞧我是甚麼人，你是甚麼人。小人點兒無用的傢伙。』他自信會得留心用字，却全不覺察那字裏行間的話，那「腔調語」。

二十年研究人與人的關係的種種問題，使我明白：人們彼此不能順溜的相處，一個主要的原因就在語調所傳達的意思往往與我們說出的字相反——這事實大家却似乎不知道。事實上，叫人生氣的多半不是字面而是腔調。我們常向人抗議道：『我並沒有那個意思。』我們難過，因爲別人誤會了自己。

最常見的誤用語調，是心裏曾經厭煩或不高興那件事，嘴上却在說客氣話。例如隨口敷衍一句：『某某，你昨天請的客很好。』或是一口氣接連說：『查理，你眞好，昨天讓我們過來會見你那位有趣

的客人，我們每分鐘都是高興的，不是嗎？」這些煞有介事的話裏有話：「你別想着昨天請客沒有意思了，並不那麼的。」

誤用語調引起人事摩擦，還有些別的例子。如健康已復的人還帶着病調，甚至老帶着病調；如中年人還帶着女孩兒調；如忍耐的語調；孩子們聽起來比公開的駡還壞。還有不忘事的語調，如晚餐談家務，晚上回家談公務等。

要改善這些，必須完全明白腔調語的實際。試將我們聽到的話，照那樣的腔調所顯示的，譯成字背後的真話看看。這句「你好嗎？」是「你真好。」那句「你好嗎？」是「該死！」「你打算去得很久嗎？」會變成「希望你永不回來！」「咱們得多見見面兒。」會譯成「辦得到的話，別再見面啦。」

知道了這種平常的雙關語，就得細心練習運用那些願用的腔調。這不像做姿勢或打扮那麼容易。眞情藏在深處，要深入淺出，用平常的話表達我們自己最好的一面，得費點氣力。可是，假使我們覺得在我們所愛的那些人中間維持良好的關係，是重要的，這便值得做。

在習俗的社交事項裏，要表示誠懇，只消將語調放低些，而留心將話說得慢些，沒有情感配着，不必空說客氣話。好在我們彼此交談，大部分可以用直說的「平調；」這種腔調是不含深意，無所影射的。例如向不相識的人問路，「那一條道到最近的公共汽車站？」這就是不得罪人的平調。又如

在家裏問道：「錐在那兒？」答話可以是「不知道，」卻無須說明理由；不可表示厭煩，不必管要錐做甚麼用。這句話是答得冷靜而無關心的一句敍述事實的話。

細心運用這種平調，最能減少我們日常事務裏的和我們語調裏的種種緊張。我們的腔調有時候會遷怒，使朋友們糊裏糊塗，莫名其妙。留心用平調會減少我們自己的緊張。別人感情衝動的向你說話，高聲叫喚也罷，低聲哀求也罷，你只消能夠好好的用平調答話，對這個人會獲得神奇的效果的。

第二步是練習「客調。」在許多家庭裏，對客人甚至不相識的人用的語調，往往倒比對家裏人常用的友好些。設想夫妻子女是初次會面的人，那母親會將自己的孩子看作街坊上新來的小孩，不用那用慣了的利害的告誡腔調，話裏每一個字都帶着友情。這個辦法那麼行而有效，你可以看出那孩子滿面春風的聽話，不再賭氣鬧別扭。那丈夫到許多年之後又聽到了那對他有意思的友好的語調，那話裏的笑聲；那靠得住的腔調叫他忘記過去和將來種種憂慮，只生活在幸福的現在裏。

那些與工人用人孩子處得最好的人，他們說話是不用那表示優越感的半高調的。我們來舉赫威·懷特做一個自勉的例子。這是「那無錢的卡次基的慈善事業家。」三十年來，他在紐約省烏司托克他的山區內曾經給予創作的機會於好些藝術家，作家，音樂家。

我問赫威·懷特，他對那些給他掘溝的人、築路的人，給他在樹林裏造戲園子的人，能夠有偉大

的成功，秘訣在那裏？他說：『隨便那個給我做工的人，都在親身給我服務；所以我總感他的恩。除此之外，我還將他看做一個專家，我從來沒有學過的工作，他能做得很好。』這樣，那節制他的腔調的情感，實在是對那些和他工作的人的敬意。

這種表示敬意的「低調，」表示承認別人對於一件事比你自己知道的多；我們日常與人相處，能用這種低調是有益的。

百萬年前人還沒有創造字兒的時候，已經在用腔調語。現在言語不通的人，也還可以靠腔調語達意。我聽過白人用我們的話和紅印度人說話，他們用他們的話回答，談得很友好。言語儘管不通，却表示了並懂得了彼此的好意。社會工作人員告訴我，對外來的移民只需要一個微笑，一個姿勢，幾句話，充分表示歡迎和幫助，就可以消除他們的疑懼，引起他們的信任和友好，儘管你說的話他們一個字也不能懂。

自覺的用腔調語，會使一切人與人的關係豐富起來。注意你的腔調語，它是人的古老的遺產。要熟習腔調語，它向全世界叫出我們的秘密。重新安排你的會話，使你自己得到一種新語調。警告你自己那個偉大的眞理，就是一回不能切實的表示你的眞情，便一回失掉些寶貴的東西。

回到大的氣派

——英雄的時代要求英雄的表現——

本文見一九四四年十二月二日美國「土曜文學評論，」專欄作家多羅色·湯姆生女士(Dorothy Thompson)作。

我讀羅素·達文鮑特(Russell Davenport)我的國時，自己有一種觀察，從這種觀察想起了許多話。這種觀察就是：五年前達文鮑特不會寫這篇詩，五年前批評家會將它撕成碎片，說是「過甚其辭，」「主於勸教，」「火氣太大。」這種觀察可與事實配合起來看——事實是這篇包羅萬象的長詩一星期銷到兩千本，學生、工人、商人、搶着讀，讀時滿眶眼淚，和我一樣，他的心裡充滿了感謝。(譯者別有一文介紹我的國，見時與潮文藝三十四年三月號，又楊因翰先生有全譯本，中外出版社印行。)

還有些值得觀察的別的事。巴黎解放後開秋季沙龍時，青年巴黎藝人反對皮卡梭(Picasso)的畫，叫着「解釋！解釋！」他們要那位偉大的藝術家解釋的是什麼呢？照我看，在法國困難之後，他自然還該像從前一樣作畫。他的「古尼卡」那幅畫是一變；這位近代的天才企圖在畫布上描出生活的面目的可怕的表現。但是法國民族經過種種劇烈的憂懼，內外生活根本動搖，皮卡梭卻還憑着他

在戰前、佔領前的同樣的神秘的智慧回到他的當中，那自然是不夠的。

假如我可以在藝術範圍外舉別的例，我要舉我自己。在這一回總統競選中我有過一回演說，據說很驚人；演辭發出五十多萬份，還有要的。在五年前我不能也不會有這番演辭。感動人，並且似乎感動人很深的，不是演辭的前一部分；那一部分只是敍述事實，像律師的節略一般，我只希望那是些合理的，眞實的話。但是後一部分卻表現了對於一個厭倦的負担過重的人，對於多少厭倦的負担過重的民衆的，一種宏深而嚴肅的情感。我「胆敢」——回想起來，眞是大胆，雖然我當時並不覺得如此——用那一向稱爲「講壇式」的表現，這種表現方式在演說台上，廣播機前已經廢止了差不多三十年。

假如我們將眼光轉到蘇聯，我們可以看到類似的事情進行着。在列寧格勒之圍裡，蕭斯塔柯維茲（Shostakovitch）寫出他的第七交響曲；這部交響曲從那時以後，成爲戰爭藝術最有力的表現之一，不但爲了俄國人，並且爲了聯合國一切人。但是從如此能夠表現我們時代的這部交響曲，卻看出那傳統的，那情感的，那「偉大的行列」，是回來了。

早期的共產黨諸領袖曾經企圖將純粹的知識羣放在新環境中運用，但是在現時種種進攻、爭鬥、死亡、毀滅、怕人的、驚人的、灼人的經驗中，已證明純粹的知識羣簡直不够用。俄國已經使一般英雄

復活了；這中間有許多原是馬克斯所詛咒的，有許多原是三十年來全俄青年用的教科書裡所詛咒的。記得在一個俄國學生的日記裡，那學生表示要「向那些老沙皇唾口水；」記得他是從一個故事中讀到那些老沙皇，但是日記出世時，那種故事已經絕跡了。可是現在，教美國急進派担心的是，彼得大帝，伊凡第四，加賽林大帝，都又成了民族英雄了。他們担心這些人從過去裡復活起來，會引起反動的局面；這個想着也有些道理。從這些英雄的復活，卻又看出人們在渴求偉大，在渴求對於無時限的連續性和歷史命運的意識，沒有這種種現在的苦難會教人忍受不住的。

我隨手舉的這些例子是根本的變化的一些象徵。許多左翼的人會說這些是退步的標誌，但是也怪，那些人民自己的態度正相反，他們一邊努力於「人民的民主」要使人民廣泛參加我們的社會的經濟的生活的一切方面。同時要求藝術的表現；這種表現原是羣衆向來不去領會也不能領會的。實際上藝術從不會像過去三十年這樣和民衆的生活分家。詩人為別的詩人寫詩，畫家為別的畫家和畫商作畫，民衆的藝術只有大樂曲中零星採用的調子——跟笑劇、電影。

奇怪的是最神秘的藝術卻自稱為「革命的」。這種藝術決不是革命的，多半是陰柔的，內轉的，至多是反叛的——而反叛和革命怎麼說也不是一回事。久特羅德・斯坦因(Gertrude Stein)從不會寫作一首革命的詩，因為她所寫的都不能鼓動人心——除了神秘性的人，就不能啓發別個。一

切革命的藝術不要爲藝術的藝術，只要爲人生的藝術。急進派所稱爲急進的藝術實在是一塊不毛之地，藝術的精華已竭。這種藝術聰明熟練，訴諸智力，可供裝飾小巧，是一座象牙塔。它輕視「大行列；」躲避丈夫氣；又害怕又討厭每個大題目——「跳舞的羣星變化的天地，廣大的戰爭，生活，死亡，出生。」它拒絕說「是」是「是，」「否」是「否。」

反抗知識分子和「知識階級」——藝術家在內——是我們這時代一件驚人的大事，是法西斯主義主要的一面。知識分子和藝術家都已戟指大叫。但是他們皆自省一番。羣衆恨他們，是恨他們齊根切斷了人的信心。生活艱難而苦楚，死亡更艱難，更苦楚。世界是一座地獄，一些無目、無心、無靈魂的機械人在爆炸中消磨掉家庭，神龕，母親的照像，活孩子的身子。一個青年人生命像酒一般在他血脈裡歌唱，眼睛卻得小心的死盯住這種攻勢；於是只成了一個側影，一個火焰再沒有別的。千百萬拉結（Rachel）哭她們死掉的兒子，「憂愁」將石頭壓在千百萬顆心上，不是藝術家，詩人，先知，誰來給我們自己解釋我們的經驗呢？他該告訴一位母親說她的兒子是一些化學物質的很勻稱的化合物嗎？該說宗教是人民的麻醉劑嗎？該說三個青蘋果包含着宇宙嗎？

沙龍裡，文學茶會裡的談話；畫院裡專門的指導書，用優越的調子解釋神秘作品的心理分析的意義；心理學家，統計人的種種反應，說這就是「人；」以及佈滿各種的止痛藥——眞正人民的麻醉

劑——商業化的電影，刺激性的廣播節目，悅耳蕩心的跳舞音樂：——這一切將靈魂埋葬到比砲彈坑更深的深處，這一切告知人類說他的苦難的意義是無意義。

一切偉大的藝術都向靈魂說話，都告訴人他的偉大。一切偉大的藝術都是淨化的，安慰人的。這是看不見的人的眼睛，說不出的人的舌頭。歷代對藝術家公認的一句話是：「那是我見到了卻看不出的；那是我覺到了卻說不出的。」惠特曼——「誇大，過火」——論到詩，詩人在美國的作用，道：

從別的詩篇擠出來的詩篇會過去的。願望有活力，願望偉大，只能憑着有活力的偉大的行爲。……最能自尊的民族的靈魂可以和牠的詩人們的靈魂遇合在半路上。……詩人身份的證據是他的國家親愛的吞下他，他也親愛的吞下他的國家。

又道：

要做最偉大的詩人的人，直接試驗就在今天。假如他不能讓他的當前的時代瀰漫了自已，像大洋的潮水一般……假如他不能將他的整個國土——身體和靈魂——吸引向自已，不能拿出無比的愛抱着牠的脖子，……假如他不能讓他的時代將自已變了形……，那麼教他自已且同着大家走，等着他的發展罷。

還有：

能以滿足靈魂的是眞理。最偉大的詩人細心謹愼，終於能够應合靈魂的渴望，讓他滿意。……靈魂從沒有受騙過一次，牠是決不會受騙的。

還有：

> 最偉大的詩人從已有的和現有的，造成將有的境界。他將死人從棺材裏拉出，使他們重新站起來……他對過去說，起來，在我面前走，讓我認識你。他學會這一課。他將自己安排在過去變成現在的地位上。

這篇論文的全部應該重讀——草葉集一八五七年版導言，——才能明白眞正革命的藝術的本性。這種藝術是生活的革命，並非自身的革命。

這個藝術不讓自已從生活或民衆退卻，卻通過他們使自身堅强起來。它不從高而下將它所以爲他們要的東西給他們，也不爲了他們而降低身分，只用它所能够駕御的最高貴的語言向他們說話；好像在說，我心裡有偉大，我在你們面前要見出那偉大，因爲我在你們之中，尊敬你們。

在一切時代，除非羣衆被糖衣止痛劑極端腐化，「大行列」總能吸引羣衆的。一個民族的藝術是在中古時代極盛期教堂的牆壁上，石頭上，這種藝術發揚上帝的，和依於上帝的人類的光輝，而得到感謝、尊敬、愛與畏。他描寫人民，照着他們的樣子，可以昇華了一些性質到高處去，到頂上去；這一些是超乎經驗的——他們可以成就這一些。「大行列」總鼓舞人們的熱望。

在「英國最黑暗的時候」邱吉爾的許多演說辭重新抓住了那響亮的行列；詹姆士國王聖經譯本的節奏，英國最偉大的時代的氣味，是回來了。英雄時代要求英雄的表現。

到處人民渴求知道他們是靠什麼活着，他們無論怎樣不自覺也總在切望將來的憧憬的出現。羅斯福總統在波士頓演說時，那演辭充滿了犀利的機智的語句；廣大的人羣聚在露天裏，笑着，隨時欣賞着。但是到了末一段，他變了調子，用清朗的熱忱論到美國的過去和將來。他說：

和平，跟戰爭一樣，得有一種同志的精神，事業的精神，不自私的精神，得有一個不可克服的勝利意志。

我們在這個國家裡多少世代以來，對荒野戰爭，對山河戰爭，對水旱戰爭，對壓迫與不寬容戰爭，對貧窮對疾病戰爭。……

我說我們爲了美國，爲了文明，這種仗得打下去，規模得大，要使這一回抵抗暴政抵抗反動的戰爭不是白費的；種種困難，種種失望，也許阻礙進步的輪子，我們得打過去。……

我說我們得進行一種和平，這種和平要能夠吸引那些最高的人，最能幹的人，最有思想的人。

那是我對全面勝利的意義的概念。……那概念是根據一種信心——對於美國的無限的運命不可征服的精神的信心。

一位在場的人告訴我，這番話是整個的信心的證據，是在和平中進行的爲了文明的大戰的圖影，當時民衆都聽得迷住了，默默的站着，仰面看看總統，欣悅的注意着，末了一陣掌聲像吼一般。爲什麼？因爲當時總統給他們說了他們所需要聽的話——三十年玩世主義，四年最可怕的戰爭，將他們的生活炸得只剩下些精神的眞空，他們需要些東西將這眞空塡起來，總統的話正是他們所需要的。

總統這回不用爐邊播講或報告的方式，而用大的氣派說話，說給那活生生的男女一羣人；他們彼此够得着，彼此在不知不覺中摸索着，他們向他摸索，着摸索着安慰與扶持。

這時代，我們在其中出了這麼多汗，這麼多血、這麼多眼淚來作戰——這時代不是變成驚人而美麗的偉大，就會變成驚人而陰森的幻滅。這時代會產生些詩人和藝術家，他們拿出無比的愛抱着他的脖子；要不然就會產生倒楣的另一代人，喪氣的、玩世的人。時代對於能幹人，天才，和能够再造時勢的人的挑戰，從來沒有這樣利害過。這時代它的身量和面積，帶着它的一切憂懼，要求藝術家表現；這些藝術家要能够用飽滿而有訓練的情感，將時代的種種放到懷抱裏去。「懦怯的人一定會過去的。將來保證詩人，歡迎詩人的，不是智力了……精練，躲閃，文雅，那一套都消沉了，沒有人記得了。這民族只有向着跟它自己一樣好的去處走，向着他自己兩相像的去處去，才能走到那半路上去。」

美國會在藝術的一切刑式裏來一個再生時代；要不然就證明她的那些藝術家和知識分子毫無價值可言。

那麼，叫他們小心罷。

因爲詩人和藝術家如已證明無價值，證明不了解這民族的靈魂的情形，他們便由於一種不自覺的賣國意識，毀滅了自己，而他們的毀滅對於這民族是一種威脅——他本身也會毀滅的。

靈魂工程師

一九四四年十月九日的美國時代週刊上有莫斯科通訊員赫賽一篇電訊，敘述本年蘇聯的寫作和出版情形；現在譯在這裏。

俄國文字還在參戰。雖在勝利的前夕，俄國還是寫一個字得當一件武器用；每個句子都得幫助打倒希特拉，幫助建設一個共產黨的俄國，使像這回的戰爭不會再有。

高爾基說作家是『人類靈魂的工程師，』這是名句。在俄國作戰時，這句話非常眞確。俄國作家從來沒有過這麼多的讀衆，這麼快的影響，這麼大的責任。勃利斯特來曾說近代俄國作品是『世界的良心，』也許說得過分；但這些作品確是俄國的良心無疑。

美國人要估量這些作品的價值，用平常的種種文學批評標準是不夠的，要緊的是戰事。像一個作家說的『沒有文學批評總比沒有勝利好些。』唯一合適的試驗是看作家們完成了他們的目的沒有。照作家協會的主席說，他們第一個目的是『敘述戰爭的眞相，』第二是『探求蘇聯人的心魂。』

國營印刷事業 蘇聯有無數印刷廠，最重要的是國營印刷廠組合。這個組合在莫斯科與列寧

格勒有七個廠，在十六個共和國裏各有一個廠。

這個組合是一個宏大而自給的工業印刷小說、詩集、譯本、小冊子、傳單，以及政治、音樂、藝術、科學、農業的書。這個組合統制着墨印和彩印事業。莫斯科的模範印刷所有二千個工人，列寧格勒的印刷廠每年出品相當於戰前的二萬四千萬頁書。像這樣大的印刷廠，這個組合裏共有十四所。還有書店、書攤、珍本書店三千多所，遍布俄國各處。這個組合對於作家們是一個勢力，因爲不經國營印刷廠的經理簽字，不能出書。

讀衆　這兒對於讀物的需求確是非常之大，將來國營各印刷廠也許還不能滿足這種需求。政府一貫的舉行着「消除文盲」運動，收效極巨；一般人對於文學同胃口之大，在美國是難以想像的。公開市場裏買書極難，所有初版重版書四分之三直接送到各圖書館，供衆閱覽。大批軍事政治領袖、作家、醫生、科學家、工程師，按月得到新書預告；這些人有權利標出自己所要的書，他們每月能夠買到一千盧布的書。選剩買剩的才到公開市場，幾點鐘也就買光了。一本小說平均十個盧布，按官價合美金二元。

需求既然如此之大，差不多每本印出的書都能風行成爲暢銷書。所以各國營印刷廠決定每一版書印若干本，差不多可以隨意。決定的根据不在可以銷多少本而在書的重要與有用的程度。

斯大林批評　作家將書付印之前，必須經過自我批評和外人批評，這對於他的天才是個很好的試驗。他首先得跟國營印刷廠的編輯討論他的作品，那編輯或贊成或不贊成。其次便是將作品全部或一部讀給朋友們聽，他們常會不客氣的批評。又常常發表幾章在雜誌上，也可讓人批評。還可在作家協會開會時站起來讀幾段，聽人家的討論。

這部書稿然後送到黨中央委員會所屬的中央文化印刷事業管理處。這機關事實上指導着一切文化的與意識形態的寫作。斯大林說道：『印刷的文字是共產黨最銳利，最有力的武器。』書籍經過審查，再送回印刷廠，編輯簽了字，才付印。

這個程序有時還得加一項目。斯大林對於文學的興趣是很濃的。夜半後，作家也許得到他的電話，他祝賀作家的書，有時還精到的建議。有個女作家安那·安東諾夫斯卡耶寫了一本小說，叫做偉大的摩拉威，是關於斯大林的出生地喬治亞的，這書稿讓印刷人擱置下來；後來斯大林打電話給她，向她說書寫得很好，並且補充了一些關於喬治亞的材料，這才付印。

戰時眞象　俄國作家說眞話嗎？前晚上我聽到康士坦丁·西蒙諾夫公開表示蘇維埃作家對於眞象的態度。西蒙諾夫二十九歲，得名極盛，是詩人、小說家、創作家、電影劇本作家、新聞記者、小冊子作家。他說：『流行的意見說人在戰爭中寫作關於那戰爭的小說或書，總不能充分客觀。』這種意見

也對，也不對。

無疑的，在這戰時，作家要寫德國人，總只當他們是燒毀我們家屋殺戮我們親丁的敵人。在大的更永久的意義裏，這樣辦有時也許是不客觀的，但這種不客觀却與眞象並不衝突。德國人沒有燒我們的城市嗎？沒有殺我們的婦孺嗎？沒有絞死我們的人槍斃我們的人嗎？在這戰時，作家想寫這些，只寫這些，難道不對嗎？

寫蘇維埃軍隊和俄國人民時，道理也一樣。在這戰時，愛國的作家總看到人民的堅忍、英勇、不怕死，而情動於中，也是十分自然的。人民心裏不用說還有別種感情，如想家，臨危而懼，還有身體疲勞，頹喪的思想；愛國的作家却大不願意留心這些。

憎恨的日子　估量現行俄國文學的價值，還得記住一件重要的事，就是每個俄國作家都參加眞正意義的戰爭。俄國作家曾經出入戰爭，我們「作家戰事會議」的論客，我們「戰事新聞處」的戰士，甚至我們大部分的戰事通訊員（莫斯科的通訊員當然在內）是遠不如的。這些俄國作家不僅是通訊員，還有詩人，最溫柔的抒情詩的作者，歷史家——諸色人等。

從一九一四年那些可怕的逆轉的月份，直到莫斯科打了勝仗這一段兒，在蘇維埃寫作上留下極深的印記。在那些月份裏，作家們渾身勇氣，滿腔決心，這種勇氣與決心到底將希特拉打了回去，也

發展了他們筋力的、嚴刻的、神秘的、多用形容詞的作風。這種作風，他們在這些好轉的得勝的日子裏還運用着那些壞日子就是西蒙諾夫寫『等着我』——一個兵對他的妻的話——的時候。

等着我，堅決的等着

就是他們都說我死了；

千萬也別絕望，別相信只等着我。

最重要的，那些日子是產生憎恨的日子。像作家協會的尼古拉•梯克漢諾夫說的：『對於德國人的憎恨在這殘酷的戰爭進行中成長——這是一種嚴重的憎恨，無分別的憎恨，還在鼓動紅軍和蘇維埃人民向前進的憎恨。』一九四三年六月二十三日，密凱爾•修羅科夫在報上發表過一篇可怕的小說，叫做憎恨的學校，是憎恨宣傳的最高峯。在這故事裏，伊利亞•愛倫堡成了一個大聲疾呼的天才。俄國人民還感到那種憎恨，他們更怕英美人對於德國人會心軟。作家們也還感到這憎恨，並且還表現這憎恨。

有了這些情形才有了那種文學作風，用一個俄國字，就叫做『阿激他』作風，就是激動人民使他們做去。

作家們　照我的意見，有一個人超出這種情形，隔開這些情形。他是密凱爾•修羅科夫，最近於

俄國偉大傳統中的天才人物。這位靜靜的頓河和翻起的泥土的著者，老住在他的本鄉維孫斯卡耶村裏寫作。他不到莫斯科來花費作家們的大量版稅，而收穫種種榮譽。他不肯做作家協會會長，因爲他太忙—寫作。他不顧檢查制度，只照他所見以爲眞象的寫作。現在他正在修改他的新作小說，他爲他們的國家而戰。修羅科夫用間接的方法造成他的英勇的效果。舖張或重覆愛國的套語，他覺得是不必要的。我看他寫的士兵似乎是眞象。他說：「戰時一個人有多少需要呢？比平常不容易死些，有休息，睡得好，吃得夠，有家信，有閒工夫找朋友們抽抽煙；有了這些，一個士兵的幸福就很快的成熟了。」

另一個地位高的散文作家是阿里舍·託爾斯泰。他無疑的是一個出色的作家，並且是一個精美的風格家。但所寫的多半是相當遠的過去時代，他不會將自己和這回戰爭打成一片。現在少數青年作家有些不喜歡他因爲他的浮誇和氣派；他是有點兒怪，例如將稿紙放在一張齊胸高斜面像演講桌的桌子上，站着寫作。

最精美的詩人似乎是巴夫爾·安達科斯基，他新近完成一篇詩叫做兒子。這是古代的傷痛的作風——好像一個詩人曾經爲了吟哦悼戰場死士的歌並呼籲復仇而跟着軍隊前進，好像是他寫下了這篇詩。安達科斯基自己的兒子是個爲國而死的戰士，兒子是爲他作的。

這三位以下的作家們，看來就都差不多。他們是些「阿撒他」的作家——是些記者藝人。其中

最好的一個，是康士坦丁・西蒙諾夫，也是最典型的一個。最有發展的似乎是波利斯・加巴託夫，打破紀錄的暢銷書不屈服的人的著者，他很顯然受了漢明威的翻譯和郭果爾的影響。

將來　至於俄國文學的將來，前晚上我聽到佛斯夫洛德・維斯耐夫斯基提出的一些清楚的步驟。他是一個出色的劇作家，海軍軍官，寫的東西多半關於波羅的海和列寧格勒的防衛。他是 Snamya 雜誌的編輯，代表那雜誌說話，推而廣之，也代表所有俄國作家說話。他說俄國的戰後寫作要：一、從黨員、士兵、水手、官員、工人、搜集關於這回戰爭的眞象；二、光大俄國英勇的傳統；三、發揚斯拉夫主義；德國這敵人已經兩次侵略俄國，得注意教他再不會分開斯拉夫人；四、記住德國人的獸行，如他們在立宵斯和梅丹奈克所做的；五、充分表現人的榮譽、良心、靈魂；六、喚起俄國人新的創造的努力，鼓舞他們將在戰爭中所表現的英勇精神移到和平時代的事業上；七、盡量研究英美他們在戰爭中的助力是不會忘記的。

他說：『我們要老實說，說得清楚，有銳利的詞鋒，盼望我們的英美同仁也用同樣的語言，同樣的精神對我們說話。』

中華民國三十七年四月滬一版

語文零拾

基本定價國幣四元
（外埠酌加包紮寄費）

著作者	朱自清
發行者	名山書局 上海露香園路義安里壹號
發行人	黃大白
印刷者	名山書局

0051 (37.4)1
32平 新斤10
全122 土4
免頁 (15)

封面設計
黃亦晨先生



定價 1,500